cahiers du CINEMA

S.M. Eisenstein
Walerian Borowczyk
Problème du direct



6 francs numéro 209 février 1969

"LA FEMME EN CIMENT" (Lady in Cement), un grand policier plein d'humour signé Gordon Douglas, interprété par Frank Sinatra, Raquel Welch et Richard Conte. En exclusivité aux cinémas Ermitage (VO), Rex, Rotonde et Telstar (VF).



*« Pour tuer des mouches,
voici la manière la plus expéditive : on les écrase entre
les deux premiers doigts de la main. La plupart des
écrivains qui ont traité ce sujet à fond
ont calculé, avec beaucoup de vraisemblance, qu'il est préférable,
dans plusieurs cas, de leur couper la tête. Si quelqu'un me
reproche de parler d'épingles, comme d'un jeu
radicalement frivole, qu'il remarque sans parti pris que
les plus grands effets ont été souvent produits
par les plus petites causes. »* Lautréamont.

cahiers du





Raoul ...lay, Ligia Branice et ...ert Lassiat dans « Goto d'amour » ... Walerian Borowczyk



...e Clémenti ...ouzou dans Lit de la Vierge » de Philippe Garrel.

No 209 FEVRIER 1969

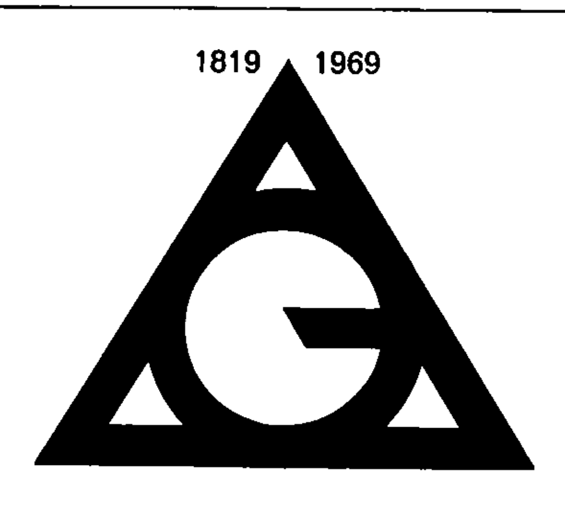
Nous prions nos lecteurs, comme chaque année, de nous faire parvenir leurs listes des dix meilleurs films de 1968 au plus tard le 10 mars prochain.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

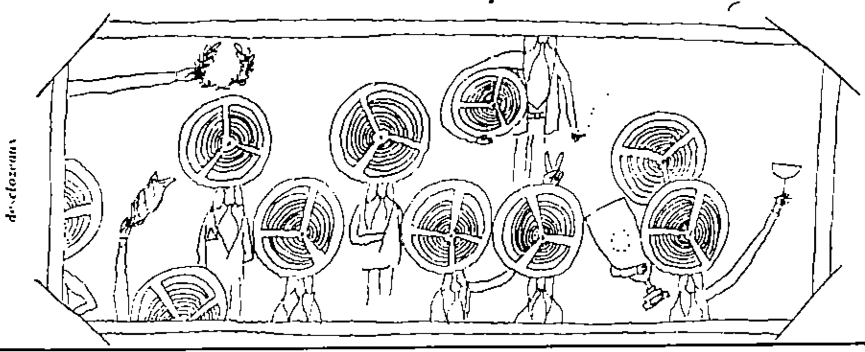
Le Cahier des autres

Paru en décembre : Change *(au Seuil) nous sollicite à plus d'un titre.*
D'abord parce que le premier numéro de cette nouvelle revue s'intitule « Le Montage ». *Comme il est dit en liminaire :* « Théorie formelle ou critique idéologique, récit ou prosodie : tout ce qui va se produire ici développera un champ sans bornes, où certains recoupements précis vont d'eux-mêmes désigner leurs effets. Nous habitons les sociétés du montage. Démonter leurs formes ne suffit pas : il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant ce jeu de formes — pour les *changer.* »
Et que dans ce « montage » initial s'insère un admirable texte de S.M. Eisenstein, ou plutôt, précisément, un montage d'extraits de l'ouvrage théorique « La nature non indifférente » (1945/47) *traduits et groupés sous le titre « Structure, montage, passage » par Léon Robel. S'interrogeant sur la « construction pathétique » et la « formule du pathos », c'est le théoricien de l'art qui paraît ici, proche des formalistes russes, et se référant autant à la peinture, la littérature, voire l' « expérience intérieure » des mystiques qu'au cinéma et à ses propres films :* « La composition s'empare des éléments structuraux du phénomène représenté, et en tire la loi de construction de l'objet — comme œuvre.
« De plus, c'est dans la réalité qu'elle prend ces éléments, qui appartiennent à la structure du comportement émotionnel de l'homme : comportement lié aux impressions produites par le contenu du phénomène représenté.
« Le *pathos* (à s'en tenir à ses traits les plus superficiels), c'est ce qui fait bondir le spectateur de son fauteuil. Ce qui le fait applaudir et crier. Bref, c'est tout ce qui le met « hors de lui ».
« Nous pourrions dire, en d'autres mots, que l'action du *pathos* propre à une œuvre revient à conduire le spectateur à *l'extase. L'ek-stasis* signifie littéralement « sortir de soi » ou « sortir de son état habituel ». « Dans cette structure, doit être respectée, *en tous ses traits,* la condition, de la « sortie de soi » et du *passage* continu en une autre qualité.
« Faire sortir de soi, faire passer à un autre état, tout cela appartient bien entendu, aux conditions d'action de tout art capable de nous captiver. (...)
« Pour que se produise l'effet pathétique, les éléments et les caractères d'une œuvre doivent se trouver, en permanence ou occasionnellement, dans un état particulier : la condition en est que, tous les éléments soient dans un état *extatique* — ce qui suppose, entre autres traits, un passage par bonds ininterrompus de la quantité à la qualité. » (...)
« Il est encore un domaine de la « sortie de soi » qui, grâce au *Potemkine,* est devenu à la mode, même s'il n'a pas toujours été adopté comme méthode.
« C'est le passage de l'image au plan de la musique.
« Cette « musique plastique », d'ordre interne, était assumée, aux différentes étapes du cinéma muet, par la composition plastique du film. La tâche revenait le plus souvent au paysage. Ce paysage émotionnel, agissant dans le film comme un élément musical, est-ce que j'appelle « nature non indifférente ». (...)
(...) « Ainsi le cinéma muet écrivait-il lui-même sa musique.
« Plastique.
« Et cela aussi était une manière de « sortie de soi » : sortie dans une autre dimension. La *plastique* du cinéma devait *retentir.*
« Le mouvement musical d'une scène, en ce temps-là, était obtenu par la structure et le montage des images. A partir des éléments de montage, on composait plus que le déroulement de la séquence : sa musique. De même qu'un visage muet « parlait » à l'écran, de même « retentissait » l'image. »
« (...) La tradition du recours à ce genre de solutions n'a pas disparu lorsque le cinéma muet a quitté les écrans. Bien au contraire, le cinéma parlant, de ses entreprises *progressistes,* a incommensurablement élargi ces possibilités stylistiques et expressives, en synthétisant tous les moyens d'expression qui lui étaient accessibles. (...)
« La suite des brouillards (du *Potemkine*), c'est encore de la peinture ; mais une peinture particulière qui, *à travers le montage,* a abordé le rythme de substitution des *intervalles réels* et la succession sensible des répétitions *dans le temps :* autant d'éléments qui, à l'état pur, sont spécifiquement musicaux.
« Une manière de « post-peinture », passant dans une sorte de « pré-musique ». (...) Il n'est pas sans intérêt de le noter : lorsque la peinture ne se fixe pas seulement pour objectif *l'interprétation musicale-émotionnelle d'un morceau de la nature visible,* mais résout un *problème purement musical,* aussitôt apparaît — de façon inévitable un type de composition « en partition ». (...) »
« En ce sens la méthode de montage cinématographique où *le courant unique de l'événement,* durant les prises de vue, se disloque en séquences séparées, et par la volonté du monteur de nouveau se rassemble en une phrase complète, — pareille méthode reprend entièrement cette étape de l'évolution générale de la peinture.
(...) C'est précisément ce qu'a fait le cinéma en tant qu'*étape supérieure de la peinture.* Et, en tant que tel, il rejoint par ses traits essentiels les phases primitives de la peinture : tout se passe comme s'il reproduisait sur la toile de l'écran la forme première du tableau-rouleau, mais cette fois dans *le mouvement réel du ruban se déplaçant réellement, se segmentant ;* non plus segmenté dans le cadre séparé des feuilles, mais surgissant des rectangles séparés : images composant la réalité même de par leur course.
« Ce mouvement naît d'abord du système de substitution dynamique des images, qui produit le phénomène cinématographique fondamental de la mobilité des figures, pour faire ensuite naître, de cette confrontation, de nouvelles grandeurs — non plus images, mais *éléments de montage, séquences* — dans le phénomène physique du rythme et la perception psycho-physiologique de la dynamique.
« En ce qui concerne le principe du courant continu, le cinéma — représentant le plus perfectionné de l'art de *la dynamique ininterrompue* — reprend à travers une qualité nouvelle les formes primitives de la continuité des événements, telle qu'on la trouve aux étapes les plus anciennes de tout ce qui est domaine de récit ou de conte. »
Enfin, la conception même de Change *nous retient : chaque numéro est produit par un « collectif » — de telle façon que les textes qu'il comprend ne soient pas indifférents les uns aux autres et s'articulent entre eux dans un montage, encore. Pour ce numéro, en plus d'Eisenstein,* raccordent *donc Noam Chomsky* (Contribution de la linguistique à l'étude de la pensée), *Jean Pierre Faye* (Montage, production *et* Le change), *Jacques Roubaud* (Sur le Shinkokinshu — *anthologie/montage de la poésie japonaise*), *Maurice Roche* (Calques), *Jean Paris* (Introduction d'un suspect dans une ville d'Amérique du Nord), *James Joyce* (Finnegans Wake, chap. 1), *Jean-Claude Montel* (Sur le maniement du mot pavé), *Jean-Noël Vuarnet* (Formalisme et révolution).
Comme dit encore Eisenstein : « Nous découvrons que le montage cinématographique est seulement un cas particulier du principe général du montage. »

Jean-Louis COMOLLI.


1819 1969

les dix meilleurs films de 1968



Michel Aubriant 1 L'Heure du loup. 2 La Condition de l'Homme. 3 Prima della rivoluzione. 4 Baisers volés. 5 Les Gauloises bleues. 6 La Barrière. 7 Rouges et Blancs. 8 Tri. 9 La Chine est proche. 10 Bonnie and Clyde.

Jacques Aumont 1 Baisers volés, Chronique d'Anna Magdalena Bach, The Edge. 4 Les Contrebandières, Il ne faut pas mourir pour ça, L'immorale, Point Blank, Prima della rivoluzione, Ride in the Whirlwind, La Terra vista dalla Luna / Il ne faut pas parier sa tête avec le diable.

Jean de Baroncelli 1 Rosemary's Baby. 2 Le Bal des Vampires. 3 Baisers volés. 4 Les Gauloises bleues. 5 Prima della rivoluzione. 6 La Chine est proche. 7 Le Retour du fils prodigue. 8 Bonnie and Clyde. 9 Histoires Extraordinaires (Fellini).

Robert Benayoun 1 Petulia. 2 Baisers volés. 3 2001 : Odyssée de l'Espace. 4 Rosemary's Baby. 5 Reflets dans un œil d'or. 6 Bedazzled. 7 Je t'aime, je t'aime. 8 Bonnie and Clyde. 9 Terre en transes. 10 Duffy.

Jacques Bontemps 1 Chronique d'Anna Magdalena Bach. 2 Prima della rivoluzione. 3 Le Règne du jour. 4 La Rosière de Pessac (Eustache, T.V.). 5 L'Heure du loup. 6 Histoires extraordinaires (Fellini). 7 The Edge.

Jean-Louis Bory Par ordre alphabétique : Baisers volés, Chronique d'Anna Magdalena Bach, 2001 : Odyssée de l'Espace, Prima della rivoluzione, Reflets dans un œil d'or, Ride in the Whirlwind, Rosemary's Baby, Un soir un train.

Patrick Brion 1 2001 : Odyssée de l'Espace. 2 Bonnie and Clyde. 3 Reflets dans un œil d'or. 4 La Planète des singes. 5 Up the down staircase. 6 De sang-froid. 7 The Sweet Ride. 8 Comanche Station. 9 Camelot. 10 Boom.

Michel Capdenac Par pays, ordre non préférentiel : France : Je t'aime, je t'aime, Drôle de jeu. Etats-Unis : Bonnie and Clyde, 2001 : Odyssée de l'Espace. Canada : Le Règne du jour. Italie : Prima della rivoluzione. Brésil : Terre en transes. Belgique : Un soir un train. Sénégal : Le Mandat. Viet-nam : 17e parallèle.

Albert Cervoni Par ordre alphabétique : Les Biches, Dix-septième parallèle, Le Mandat, Prima della rivoluzione, Reflets dans un œil d'or, Le Règne du jour, Ride in the Whirlwind, Terre en transes, Un soir un train, Les Vertes Années.

Henry Chapier 1 Prima della rivoluzione. 2. Œdipe Roi. 3 La Fête et les invités. 4 Chronique d'Anna Magdalena Bach. 5 Les deux Marseillaise. 6 Les Gauloises bleues. 7. Rosemary's Baby. 8 Reflets dans un œil d'or. 9 De sang froid. 10 Le Mandat.

Michel Ciment Par ordre alphabétique : Boom, 2001 : Odyssée de l'espace, The Edge, Je t'aime, je t'aime, Point Blank, Prima della rivoluzione, Reflets dans un œil d'or, Le Règne du jour, Terre en transes, Un soir un train.

Jean-Louis Comolli 1 Baisers volés, Rosemary's Baby. 3 The Edge, Il ne faut pas parier sa tête... 5 La Barrière, Prima della rivoluzione. 7 L'Heure du loup, Chronique d'Anna Magdalena Bach. 9 Le Règne du jour, Il ne faut pas mourir pour ça.

Bernard Cohn 1 2001 : Odyssée de l'Espace. 2 L'Heure du loup. 3 Comanche Station. 4 The Edge. 5 Les Biches. 6 Prima della rivoluzione. 7 Les Pâtres du désordre. 8 The Shooting. 9 Point Blank. 10 Charlie Bubbles.

Michel Delahaye 1 Les Contrebandières. 2 Le Bal des Vampires, La Barrière, Chronique d'Anna Magdalena Bach, The Edge, L'Heure du loup, Les Idoles, Il ne faut pas mourir pour ça, La Mariée était en noir, Le Règne du jour.

Claude de Givray Par ordre alphabétique : Au feu les pompiers, La Barrière, Le Bal des vampires, Les Biches, La Chine est proche, La Mariée était en noir, Œdipe Roi, Prima della rivoluzione.

Jacques Doniol-Valcroze 1 Œdipe Roi. 2 Chronique d'Anna Magdalena Bach. Il ne faut pas mourir pour ça, The Edge. 5 La Chine est proche, Prima della rivoluzione, Drôle de jeu. 8 Baisers volés, Je t'aime, je t'aime, Le Socrate.

Jean Douchet Par ordre alphabétique : Baisers volés, Les Biches, Chronique d'Anna Magdalena Bach, The Edge, 2001 : Odyssée de l'Espace, Il ne faut pas mourir pour ça, Reflets dans un œil d'or, Rosemary's Baby.

Bernard Eisenschitz 1 Prima della rivoluzione. 2 Chronique d'Anna Magdalena Bach. 3 The Edge. 4 2001 : Odyssée de l'Espace. 5 Louis Lumière (Télévision, Rohmer).

Lotte H. Eisner Par ordre alphabétique : Baisers volés, 2001 : Odyssée de l'Espace, La Fête et les invités, Herostratus, Œdipe Roi, Prima della rivoluzione, Terre en transes.

Jean Eustache 1 Il ne faut pas parier sa tête avec le diable. 2 Les Idoles. 3 Œdipe Roi. 4 Chronique d'Anna Magdalena Bach, Il ne faut pas mourir pour ça, La Barrière

Daniel Filipacchi 1 Bonnie and Clyde. 2 Rosemary's Baby. 3 L'Heure du loup. 4 Point Blank. 5 Le Lauréat. 6 Baisers volés. 7 Je t'aime, je t'aime. 8 Le détective. 9 Reflets dans un œil d'or. 10 L'Affaire Thomas Crown.

Claude Gauteur — 1 Baisers volés, La Mariée était en noir. 3 Le Fascisme ordinaire, Le Retour du fils prodigue. 5 Rouges et Blancs. 6 Prima della rivoluzione, Un soir un train. 8 La Condition de l'homme. 2001 : Odyssée de l'Espace, L'Heure du loup.

Jean-Louis Ginibre — Par ordre alphabétique : Baisers volés, Le Bal des Vampires, Bonnie and Clyde, Boom, Comanche Station, Le Détective, Prima della rivoluzione, Rosemary's Baby, The Shooting.

Jean Hohman — 1 Baisers volés. 2 Par ordre alphabétique : Au feu les pompiers, Bonnie and Clyde, La Chine est proche, Comanche Station, Il ne faut pas mourir pour ça, Prima della rivoluzione, Rosemary's Baby, Terre en transes.

Pascal Kané — 1 Prima della rivoluzione. 2 Chronique d'Anna Magdalena Bach. 3 La Barrière. 4 Ride in the Whirlwind. 5 Le Bal des vampires. 6 Il ne faut pas mourir pour ça. 7 Un soir un train. 8 Sophie de 6 à 9.

André S. Labarthe — Par ordre alphabétique : Baisers volés, Chronique d'Anna Magdalena Bach, Les Contrebandières, The Edge, Histoires extraordinaires (Fellini), Il ne faut pas mourir pour ça, La Mariée était en noir, Le Règne du jour.

Philippe Labro — France : Je t'aime, je t'aime, Baisers volés, Les deux Marseillaise. Italie : Prima della rivoluzione. Tchécoslovaquie : Au feu les pompiers. Etats-Unis : 2001 : Odyssée de l'Espace, Bonnie and Clyde, Rosemary's Baby, Petulia. Angleterre : Charlie Bubbles.

Patrice Leconte — Par ordre alphabétique : Baisers volés, Chronique d'Anna Magdalena Bach, Histoires Extraordinaires (Fellini), Il ne faut pas mourir pour ça, La Mariée était en noir, Rosemary's Baby, Terre en transes, Un soir un train.

Gérard Legrand — 1 Prima della rivoluzione, Point Blank. 3 Les Biches. 4 The Shooting. 5 De sang-froid. 6 Le Détective. 7 Boom. 8 Coplan sauve sa peau. 9 Duffy. 10 Bedazzled.

Francis Leroi — 1 Charlie Bubbles. 2 Les Biches. 3 Prima della rivoluzione. 4 La Barrière. 5 Anémone. 6 Bedazzled. 7 Les Contrebandières, Les Idoles. 9 The Edge. 10 L'Heure du loup.

Louis Marcorelles — 1 Le Règne du jour, Le Mandat. 2 De sang-froid. 2001 : Odyssée de l'Espace, Il ne faut pas mourir pour ça, Rouges et Blancs.

Paul-Louis Martin — Par ordre alphabétique : Baisers volés, La Barrière, L'Heure du loup, Les Idoles, Jusqu'au bateau, Œdipe Roi, Prima della rivoluzione, Le Règne du jour.

Luc Moullet — 1 Les Idoles. 2 Comanche Station. 3 Le Règne du jour. 4 Pop Game. 5 Bonnie and Clyde. 6 Les Encerclés. 7 La Mariée était en noir. 8 La Chatte japonaise. 9 Danger Diabolik.

Jean Narboni — 1 The Edge, Chronique d'Anna Magdalena Bach. 3 Histoires Extraordinaires (Fellini). 4 La Mariée était en noir, Prima della rivoluzione. 6 Il ne faut pas mourir pour ça. 7 Danger Diabolik. 8 Charlie Bubbles. 9 Ride in the Whirlwind.

Dominique Noguez — 1 Œdipe Roi, Reflets dans un œil d'or. 3 Prima della rivoluzione, 2001 : Odyssée de l'Espace, Roméo et Juliette, Histoires Extraordinaires (Fellini).

Sylvie Pierre — 1 Chronique d'Anna Magdalena Bach, The Edge. 3 Baisers volés, Le bon, la brute et le truand, Les Contrebandières, L'immorale, Point Blank, Prima della rivoluzione, Ride in the Whirlwind, Rosemary's Baby.
(Non récapitulés, pour motifs divers, Bergman, Bertolucci, Fellini, Pasolini, Skolimowski, Truffaut.)

Jacques Rivette — 1 The Edge. 2 Anémone, Charlie Bubbles, Chronique d'Anna Magdalena Bach, Les Contrebandières, 2001 : Odyssée de l'Espace, Le Règne du jour, La Route parallèle, The Shooting, Terre en transes.

Jacques Robert — Par ordre alphabétique : Baisers volés, Les Biches, Chronique d'Anna Magdalena Bach, The Edge, Prima della rivoluzione, Trio, Un soir un train.

Anne-Marie Roy — 1 The Edge. 2 Chronique d'Anna Magdalena Bach. 3 La Mariée était en noir. 4 L'Heure du loup. 5 Prima della rivoluzione. 6 Le Règne du jour. 7 Les deux Marseillaise. 8 Il ne faut pas mourir pour ça. 9 2001 : Odyssée de l'Espace. 10 Les Contrebandières.

Sébastien Roulet — 1 Point Blank. 2 Histoires Extraordinaires (Fellini). 3 Une histoire immortelle. 4 La Barrière. 5 Prima della rivoluzione. 6 Chronique d'Anna Magdalena Bach. 7 Œdipe Roi. 8 Un soir un train. 9 The Shooting. 10 Ride in the Whirlwind.

Jacques Siclier — 1 Une histoire immortelle. 2 Bonnie and Clyde 3 Œdipe Roi. 4 Un soir un train. 5 L'Heure du loup. 6 Prima della rivoluzione. 7 Baisers volés. 8 Le Règne du jour. 9 Les deux Marseillaise.

Roger Tailleur — 1 Le Détective. 2 Rosemary's Baby. 3 Point Blank. 4 Prima della rivoluzione. 5 Will Penny. 6 Reflets dans un œil d'or. 7 Up the Down Staircase. 8 Adélaïde. 9 Bedazzled. 10 Roméo et Juliette.

Roger Thérond — Par ordre alphabétique : Baisers volés, Bonnie and Clyde, Chronique d'Anna Magdalena Bach, Comanche Station, Le Lauréat, Point Blank, Prima della rivoluzione, Reflets dans un œil d'or, Rosemary's Baby, The Shooting.

François Weyergans — 1 Histoires Extraordinaires (Fellini). 2 L'Heure du loup. 3 Baisers volés, Je t'aime je t'aime.

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

De mois en mois, parfois depuis des années, on peut trouver cités dans les « Cahiers » un certain nombre de films, sans que la possibilité ait été donnée à tous de juger sur pièces. Nous avons tenu a en dresser la liste, parsemée de titres de films récents que nous aimons et qui ont été, avec plus ou moins de discernement, programmés (un carré noir les distingue)

FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, premier l. m., 1968). ■ **L'Amour fou** (Jacques Rivette, 1968, Cahiers n° 204). **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 1967, Cahiers n° 195 et n° 203). **Calcutta** (Louis Malle, 1968). **La Concentration** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers n° 204). ■ **L'Enfance nue** (Maurice Pialat, premier l.m., 1968, Cahiers n° 206, p. 31). **Le Gai Savoir** (Jean-Luc Godard, 1968, Cahiers n° 200, p. 53 à 55). ■ **Goto l'ile d'amour** (Walerian Borowczyk, 1968, premier l. m. avec acteurs). **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 1967). **Jaguar** (Jean Rouch, 1954/1968, Cahiers n° 195, p. 17 à 20 et p. 26). **Marie pour mémoire** (Philippe Garrel, 1967, Cahiers n° 202, p. 59 et n° 204). **Le Révélateur** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers n° 204). **La Rosière de Pessac** (Jean Eustache, 1968). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 1967, Cahiers n° 204). **La Voie lactée** (Luis Buñuel, 1968).
ALLEMAGNE	■ **Chronique d'Anna Magdalena Bach** (Jean-Marie Straub, 1967, Cahiers n° 193, p. 56 à 58, n° 199, p. 52, n° 200, p. 42 à 52, n° 202, p. 60). **Lebenszeichen** (Signes de vie) (Werner Herzog, premier l. m., 1967 ; Cahiers n° 202, p. 60).
ANGLETERRE	**One plus one** (Jean-Luc Godard, 1968).
ARGENTINE	**La Hora de los Hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 1968).
CANADA	**Jusqu'au cœur** (Jean Pierre Lefebvre, 1968). **Patricia et Jean-Baptiste** (Jean Pierre Lefebvre, n° 190, p. 61 et n° 200, p. 108).
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 1967, Cahiers n° 202, p. 63/64, n° 203, p. 21/22).
DANEMARK	**Der var engang en krig** (Il était une fois une guerre) (Palle Kjaerulff-Schmidt, 1967).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 1968).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 1967, Cahiers n° 200, p. 98). **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 1967, premier l. m., Cahiers n° 202, p. 62).
GEORGIE	**La Chute des feuilles** (Otar Ioceliani, premier l. m., 1967, Cahiers n° 202, p. 63).
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, premier l. m., 1967, Cahiers n° 206).
HONGRIE	**Où finit la vie** (Elek Judit, 1967, Cahiers n° 202, p. 63).
INDE	**La Déesse** (Satyajit Ray, 1960).
ITALIE	**Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 1968, Cahiers n° 206, p. 33). **Nostra Signora dei Turchi** (Carmelo Bene, premier l. m., 1968, Cahiers n° 206). **Partner** (Bernardo Bertolucci, 1968, Cahiers n° 206, p. 33). **I sovversivi** (Paolo et Vittorio Taviani, 1967, Cahiers n° 195, p. 25). ■ **Teorema** (Pier Paolo Pasolini, 1968, Cahiers n° 206, p. 34). **Tropici** (Gianni Amico, 1967, premier l. m., Cahiers n° 202, p. 64 et n° 203, p. 20). **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 1967, Cahiers n° 179, p. 46/47 et n° 195 encart).
IRLANDE	**Rocky Road To Dublin** (Peter Lennon, premier l.m., 1967, Cahiers n° 202, p. 61)
JAPON	**La Femme-insecte** (Imamura Shohei, Cahiers n° 158, p. 39). **La Mariée des Andes** (Hani Susumu, 1966, Cahiers n° 183, p. 29/30). **La Pendaison** (Oshima Nagisa, 1968). **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 1967).
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 1968, Cahiers n° 206, p. 30).
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, premier l. m., 1966). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldorf, 1967)
SUISSE	**Haschich** (Michel Soutter, 1967, Cahiers n° 202, p. 61, n° 207, p. 76). **Quatre d'entre elles** (Yves Yersin, Claude Champion, Francis Reusser et Jacques Sandoz, premier l. m., 1968, Cahiers n° 202, p. 61).
U.R.S.S.	**Noces d'automne** (Boris Yachine, premier l. m., 1968).
U.S.A.	**Bike Boy** (Andy Warhol, 1967, Cahiers n° 205, p. 46). **Chelsea Girls** (Andy Warhol, 1966, Cahiers n° 194, p. 53). **David Holzman's Diary** (James MacBride, premier l. m., 1967, Cahiers n° 202, p. 58). **Faces** (John Cassavetes, 1968, Cahiers n° 205, p. 37). **In the Country** (Robert Kramer, premier l. m., 1966, Cahiers n° 192, p. 26 et n° 202, p. 56). **Nude Restaurant** (Andy Warhol, 1967). **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 1967, Cahiers n° 205). **Relativity** (Ed Emshviller, 1964). **Revolution** (Jack O'Connell, premier l. m., 1967, Cahiers n° 202, p. 60). **The Tripper** (Franklin Schaffner, premier l.m., 1963). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, premier l. m., 1967).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (ou Aux abois) (Matiaz Klopcic, premier l. m., 1966) **Quand je serai mort et lucide** (Zivojin Pavlovic, premier l. m., 1968). **Sur des ailes en papier** (Matjaz Klopcic, 1967, Cahiers n° 202, p. 63). **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, premier l m., 1968).

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Lettre de Rome

Le processus de récupération du « jeune cinéma » de la part de « l'industrie » continue. A partir d'un roman peu connu d'Arthur Conan Doyle, « Les Aventures de Gérard » (avec lequel l'auteur espérait se racheter devant la postérité des avatars quotidiens de Sherlock Holmes), la maison de production anglaise Sin Nigel Film — capitaux américains, distribution United Artists — réalise la première superproduction pseudo-historique confiée à l'un des grands prêtres du nouveau cinéma. Donc, Jerzy Skolimowski est devenu Yurek Skolimowsky. Avec la collaboration habituelle du chef-opérateur Witold Sobocinski et du scénariste-caméraman Andrzej Kostenko, Skolimowski a quitté (temporairement ?) la Pologne, suivant à ce qu'il parait les traces de son ami Polanski ; en effet, ce fut celui-ci qui, en refusant le projet pour lui-même, proposa Skolimowski comme réalisateur. Et peut-être l'acceptation de celui-ci est-elle justifiée, si l'on pense que son film précédent, « Haut les mains ! », réalisé en Pologne, fut interdit par la censure après un seul jour de programmation publique.

La superproduction est menée dans toutes les règles : on parle de plus de 300 millions de lires Le « cast » comprend Peter McEnery, Claudia Cardinale, Eli Wallach, Jack Hawkins et Paolo Stoppa. Panavision. Technicolor. Et spécialistes de l'Espagne napoléonienne et goyesque (à Cinecittà) où l'action se situe : par exemple, le costumier Dario Cecchi (« The Naked Maja » d'Henry Koster). La référence la plus fréquente pour les membres de



Philippe Garrel vient d'achever le montage de son cinquième long métrage : « Le Lit de la Vierge » (Zouzou, Pierre Clémenti).

l'équipe, quand l'on enquête sur les ressemblances et différences que le film évoque déjà, c'est le « Tom Jones » de Richardson. L'œuvre de Conan Doyle est, vox populi, de ton héroïco-burlesque, et son argument peut être résumé ainsi, selon le style du journalisme romain : « Claudia est Teresa, comtesse de Morales, une très belle révolutionnaire qui est chargée d'intercepter un message important confié par Napoléon en personne (Eli Wallach) à Etienne Gérard (Peter McEnery), victorieux brigadier-général des Hussards. L'aristocratique guerillera utilisera toutes ses armes pour accomplir sa mission et finira bien entendu, par tomber amoureuse du héros ». Mais, malgré le très long et très lourd tournage de quatre mois (dont 80 pour cent en extérieurs), malgré la seconde équipe (dirigée par Paolo Cavara, auteur de « L'Occhio Selvaggio »), malgré la reconstruction et la destruction de Dachau et Masséna, Skolimowski réussira-t-il à porter à terme un « film d'auteur » ?

Quels sont les liens entre ces « Aventures de Gérard » et « Walkover » ou « Le Départ » ? Et quels sont les moyens utilisés pour tenter, pour réussir tels objectifs ? Certains partis pris sont significants : par exemple, et justement, le choix des objectifs : le 350, le 500, le téléobjectif, le zoom sont fréquents. Et, par conséquent, avec le passage à des objectifs à plus courte focale, le maintien — en de longs plans-séquences — d'un espace unique, pluridirectionnel et, si l'on peut dire, successif. Les effets obtenus, semble-t-il, aident à créer une sorte de suspense comique, comme dans ce plan qui fait voir la tête de Napoléon, donnant des ordres et révélant les plus graves secrets d'Etat (objectif : 500). De temps en temps, la tête disparaît par la partie inférieure de l'écran, cependant qu'en « off » l'on entend une voix qui répète des numéros mystérieux. L'insolite de la scène augmente jusqu'au moment où, grâce à un vertigineux zoom arrière (objectif : 50), nous comprenons que Napoléon se trouve dans la baignoire impériale, mêlant les affaires d'Etat, l'hygiène et la gymnastique. L'effet comique s'accroit à cause des louanges mensongères des capacités respiratoires de Sa Majesté, faites par son domestique. Aux effets de caméra et d'objectifs s'ajouteront, sans doute, ceux qui dépendent, comme dirait Pasolini, du monde préfilmique. Et nous devrions dire, pour plus de précision, se mêleront, s'intégreront, puisqu'est connue la capacité skolimowskienne de créer un continuum de matériaux dont l'origine est parfois presque impossible à déterminer. Ainsi, dans la séquence la plus vertigineuse du film, — une chasse au renard — aux tracés inattendus de la caméra s'uniront les parcours du renard mécanique qui se déplace à des vitesses inusitées. Ou, plutôt, des renards mécaniques, parce qu'il a fallu en utiliser plusieurs pour la réalisation de toute la séquence. Avec pour résultat la dépense de beaucoup de dollars (certains renards ayant explosé rapidement) et de beaucoup de chiens littéralement affolés par l'étonnement. De cette assimilation de matériaux donne la preuve une autre scène, tournée au château de Bracciano, à plus de cent kilomètres de Rome. La situation de départ (à tourner) était très simple : Teresa, qui avait introduit chez son vieil oncle (Paolo Stoppa) le lieutenant Gérard, doit le faire disparaître, sans bruit. Malheureusement, ils se trouve-

Ce petit journal a été rédigé par Jacques Aumont, John Berry, Albert Cervoni, Eduardo de Gregorio, Claude Guibert, Anastasia Mychkova et René Prédal.



Claudia Cardinale, Peter McEnery et Eli Wallach (Napoléon) dans « Adventures of Gerard » de Yurek (Jerzy) Skolimowsky.

ront face à l'oncle, paralysé et aveugle, mais pas sourd. Cependant, avant que Gérard n'ose parler, Teresa le préviendra et ils pourront fuir sans être remarqués. Skolimowski a utilisé, pour construire cette brève scène de passage, trois éléments fondamentaux : l'espace visuel, l'espace sonore et le jeu des acteurs. Quand le plan commence, la position de la caméra nous permet de voir une chambre vide, plus longue que large, avec une porte fermée au fond. Un moment d'attente, puis on entend des pas qui viennent de la droite (« off ») de la chambre-écran.

On voit Gérard descendre des marches (il entre par l'angle supérieur droit) et traverser l'écran en disparaissant par la gauche. On entend ses pas « off » à gauche, et de nouveau, retour inversé du protagoniste dans le champ. Il fait les cent pas, tournant en rond jusqu'à rester finalement le dos à la caméra. A ce moment la porte du fond s'ouvre brusquement et on voit apparaître à la fois la tête et le torse de Teresa qui se penche, et le tour sur lui-même de Gérard. L'action suivante respecte toujours le caractère mimé, sans paroles, de la scène : c'est le jeu presque dansé de la coquetterie de Teresa et du malaise de l'officier. Teresa avance, suivie par Gérard, vers la caméra qui recule dans un léger travelling arrière. Et celui-ci permet de découvrir une nouvelle porte (symétrique à l'antérieure) de laquelle, on s'en aperçoit rétrospectivement, toute l'action précédente était observée. Dans ce nouvel espace, qui est rapidement clos en profondeur par la fermeture immédiate de la porte par les mains de Teresa, un autre élément intervient pour la première fois : la voix. A gauche arrière de la caméra l'on entend « off »: « Who's there ? » Gérard, terrifié, salue militairement et va répondre : il ouvre déjà la bouche quand Teresa la couvre avec sa main et, en passant l'autre devant ses yeux, lui indique la cécité de l'oncle. Cependant, elle répond : « It's me, uncle » (son direct dans tout le film). Tous les deux sortent par le bord droit en bas de l'écran. Nous entendons leurs pas gommés qui s'éloignent Tout dans ce plan, assez insignifiant comme point de départ, se base sur l'inattendu des apparitions et des déplacements des personnages, sur la création et la destruction successives du décor qui les entoure et les emprisonne. L'interprétation aussi concourt constamment à la fabrication de l'effet de surprise et de tromperie réciproques : le surgissement de Teresa au fond de la scène, la voix « off » de l'oncle, les paroles non dites par Gérard, la main qui les annule (pendant les répétitions, Skolimowski faisait tenir à Cardinale une clé dans cette main, laquelle — introduite au moment précis — restait entre les dents de McEnery, mais le comique se perdait par incapacité de l'actrice — entre parenthèses, plus ressemblante à la figure conventionnelle de la soubrette goldonienne qu'à l'aristocrate espagnole). Ces incessants déplacements, cette confiance habituelle dans la mimique ne nous sont pas inconnus, bien sûr. Mais à qui appartiendront-ils : à Jerzy Skolimowski ou à Yurek Skolimowsky ? — E. de G.

A la suite du désaccord entre la municipalité de Saint-Etienne et la Maison de la Culture de cette ville, une décision municipale a suspendu « la saison d'animation de la Maison de la Culture », annulant du même coup les Journées des Cahiers qui devaient s'y dérouler les 22 et 23 février prochains. Une pièce de plus à verser au dossier déjà lourd (Caen, Thonon) de la réaction culturelle que pratiquent les municipalités. - La Rédaction.

Une expérience de ciné-club permanent à Nice

1. **Le passé.** Nice, quatrième ville de France avec près de 400 000 habitants et possédant deux salles d'Art et d'Essai ainsi que deux ciné-clubs F.F.C.C. en pleine activité, n'a jamais vu (pour nous limiter, en vrac, aux films sortis depuis janvier 67) : « Billy Liar », « En Angleterre occupée », « Brigitte et Brigitte », « La Solution finale », « Le Père Noël a les yeux bleus », « Incubus », « Vingt heures », « La Faim », « L'Enfer de la corruption », « Un homme à moitié », « Cassius le Grand », « La Vie normale », « Marat-Sade », « La Chasse au lion à l'arc », « Les Feux de la vie », « La Marseillaise », « Shakespeare Wallah », « Vaudou », « La Route parallèle », « Ganga Zumba », « Jusqu'au bateau », « De sang-froid », « Au cœur de la vie », « Le Secret derrière la porte », « Comment j'ai gagné la guerre », « Pâtres du désordre », « Sergent Zack », « Au pan coupé », « Pop Game », « Les Martyrs de l'amour », « L'extravagant M Ruggles », « Aérograd », « La Chine est proche », « Les Encerclés ». Inutile, donc, de préciser que le cinéphile niçois ignore tout de Straub, Garrel ou Pollet.

Ajoutons que, si le public a pu voir « L'Homme n'est pas un oiseau », « Anta G. », « Terre en transes », « Face à face », « Trio », « Le Départ », « Le Retour du fils prodigue » ou « Pour l'exemple », c'est seulement grâce au ciné-club Jean Vigo qui organise également depuis cinq ans en mars des « Journées du Jeune cinéma » qui ont montré 5 x 8 = 40 films inédits italiens, polonais, brésiliens, tchèques et hongrois. Mais la liste ci-dessus montre que cet effort est tout à fait insuffisant.

Pourquoi ? Parce que les distributeurs refusent au Ciné-Club leurs films, espérant les passer dans les cinémas d'Art et d'Essai qui, pourtant, n'en veulent pas, préférant organiser des « cycles Bergman » ou passer durant un mois « Alexandre le Bienheureux ». C'est ainsi que « Tous en scène » est réclamé depuis deux ans et demi et n'a jamais été accordé . « Le Mouchard » l'a été après trois ans de demandes régulières. « Le Joli Mai » ou « Les Fiancés » toujours refusés ainsi que la « Jeanne d'Arc » de Bresson qui est finalement passée à la TV... Aussi le distributeur le propose-t-il maintenant au ciné-club... qui n'en veut plus !

2. **Le présent.** Devant cette carence, le ciné-club Jean Vigo et le Théâtre 06, exploitant depuis deux mois une salle de cinéma pour laquelle la troupe accepte de « manger de l'argent », ont décidé de s'unir pour présenter au public ces films « inconnus » : au lieu d'une séance unique, ces œuvres sont donc dorénavant présentées deux ou trois jours (et, cette fois, les distributeurs acceptent de les louer) mais à des tarifs plus bas (4 francs au lieu de 7) pour les possesseurs de la carte du club qui programme, en quelque sorte, la salle

Le ciné-club sort ainsi de ses formules sclérosées (séance unique, carte annuelle...) qui ne correspondent plus aux nécessités des grandes villes De plus, ses adhérents ne sont plus des spectateurs passifs achetant le droit d'assister à 18 spectacles par an, mais deviennent un groupement de cinéphiles actifs capables de peser sur la distribution des œuvres non diffusées par les circuits habituels. Des tables rondes, débats, venues de réalisateurs, l'existence d'une bibliothèque et d'un lieu fixe de rendez-vous assurent également le lien nécessaire entre ces cinéphiles qui forment donc un véritable mouvement de défense du spectateur. « La Barrière », « La Sorcellerie à travers les âges », « Jusqu'au bateau », « Rouges et Blancs », « La Faim », « Le Socrate », « Les Idoles » sont ainsi programmés et demain « L'Amour fou » (pour lequel est réclamée la version intégrale), « Anémone », « Robinson », Straub, Pasolini et Kramer.

3. **L'avenir.** Car l'expérience se veut ouverte à toutes les tentatives Des contacts sont pris avec les réalisateurs de tous les films cités par les « Cahiers » dans leur numéro 205. Tout metteur en scène n'ayant pas encore trouvé de distributeur peut venir présenter à Nice son œuvre. Des cycles, semaines, journées ou autres manifestations sont organisables par ce « cinéma-libre » que n'enchaîne aucun circuit de distribution ni fédération bureaucratique : une nouvelle conception de la salle de spectacle est en train de naître, point de rencontre entre une œuvre, son réalisateur et ses spectateurs en dehors de tout autre considération et en particulier de soucis mercantiles.

Il s'agit donc bien d'une expérience unique, à suivre et à étendre dans d'autres villes de France. — R. P.

Youtkévitch et Tchékhov

Youtkévitch termine actuellement un film sur Tchékhov intitulé « Sujet pour un petit récit », où le principal rôle féminin est interprété par Marina Vlady. Le film est coproduit avec la firme française « Telsia-film ».

Serge Youtkévitch Depuis fort longtemps, je désirais porter à l'écran une œuvre de Tchékhov. Mais laquelle choisir ? Je voulais adapter « La Mouette », il y a quelques années. Mais j'étais captivé non seulement par la pièce elle-même, mais aussi par l'histoire de sa création. C'est juste à cette époque que Léonid Grossmann, écrivain soviétique qui est décédé depuis, publia son « Roman de Nina Zaretchnaïa », (Nina Zaretchnaïa est le personnage féminin central de « La Mouette »). L'auteur y a étudié l'histoire assez peu connue des relations entre Anton Tchékhov et Lydia Mizinova, ou Lika, comme on l'appellait dans la famille Tchékhov, et il y a révélé le lien poétique sans nul doute très fin qui avait existé entre cette histoire et les personnages de « La Mouette ». Il est absolument dénué de sens de faire des parallèles directs. Mais il est indiscutable que la vie de Tchékhov lui-même, du peintre Lévitan, du journaliste Guiliarovski, de tout l'entourage de l'écrivain avaient servi de base à cette œuvre.


Serge Youtkévitch (et Marina Vlady) pendant le tournage de « Sujet pour un petit récit ».

Question Votre film montrera-t-il des faits nouveaux ou peu connus de la vie de Tchékhov ?

Youtkévitch Je n'ai jamais eu l'intention de faire une biographie filmée de Tchékhov : je veux surtout approfondir un thème que j'ai déjà traité sur un tout autre plan. Dans mon dernier film, « Lénine en Pologne », je m'intéressais au développement même de la pensée d'un homme. Je voulais faire un film où les conclusions ne seraient pas toutes faites, mais qui inciterait le public à penser avec le héros. Ici, je tâche en quelque sorte de pénétrer dans l'esprit de l'écrivain, de révéler, dans la mesure où cela est possible au cinéma, le processus qui a provoqué la naissance de « La Mouette », pièce qui a joué un rôle considérable tant dans la vie de Tchékhov lui-même que dans l'histoire du théâtre russe et mondial.

Pourquoi « La Mouette » ? Sans doute, cela s'explique par mon penchant pour les moments « dramatiques ». La première représentation de « La Mouette » eut lieu en 1896, à St-Pétersbourg, au Théâtre impérial Alexandrinski. Ce fut un échec retentissant. La pièce fut en effet sifflée par un public composé de bourgeois, de nobles et de fonctionnaires qui s'attendaient à voir quelque chose d'amusant et qui ne comprenaient absolument pas ce qu'on leur montrait.

Ce fut un coup très dur pour Tchékhov. Il jura de ne plus jamais écrire pour le théâtre. Son état physique empira également : il était tuberculeux et les symptômes de la maladie s'aggravèrent brusquement après l'échec de la pièce.

Nous avons choisi dans la vie de Tchékhov cette journée tragique d'octobre 1896 où eut lieu la première de « La Mouette ». Ce jour-là, l'écrivain avait rencontré Lika Mizinova, femme qu'il aimait sans nul doute à sa façon et qui l'aimait encore plus, qui était venue spécialement à Saint-Pétersbourg pour assister à la première. Chacun connaît cette sensation particulière de solitude qu'on éprouve lorsqu'on arrive dans une ville étrangère et que l'on descend à l'hôtel. Il nous a semblé intéressant de suivre ces heures d'attente pénible vécues par Anton Pavlovitch et Lika, chacun dans sa chambre d'hôtel, avant leur rencontre. Ils pensaient certainement à leurs années passées, à leurs rencontres et à leur séparation, lorsque Lika était partie avec Potapenko pour Paris, et ce fut pour elle une tragédie. Tchékhov le savait par les lettres que Lika écrivait à sa sœur Marie.

A ce sujet, je voudrais rappeler que, dans une de ses lettres à l'éditeur Souvorine, Tchékhov écrivait : « J'ai écrit une pièce. Elle contient un peu d'action, beaucoup de discussions sur la littérature et cinq livres d'amour ».

Partisan du cinéma véridique et réaliste, je suis adversaire du cinéma naturaliste. Il me semble que le magnifique mot d'ordre de « cinéma-vérité » s'est, dans la dernière époque, transformé en un nouveau cliché Actuellement, le cinéma traverse une crise en raison du fait que les effets naturalistes, je dirais même physiologiques, destinés par certains novateurs et pseudo-novateurs à bouleverser le spectateur, ont perdu de leur pouvoir de choc. En tant que cinéaste soviétique, je ne perçois pas et ne comprends absolument pas un art cinématographique destiné à une élite. De nombreux films en Occident et chez nous, souffrent d'une pléthore d'accessoires, d'objets de musée qui ne font qu'encombrer l'image. Le film finit par ressembler à une exposition d'antiquités. Cela m'est complètement étranger. Dans mon film, j'ai tenté de revenir aux traditions de Georges Méliès. J'ai choisi la voie de la féerie poétique et non pas celle de la reproduction naturaliste de cette époque. Avec deux jeunes peintres, Alina Spechneva et Nicolas Sérébriakov, afin de reconstituer l'esprit de l'époque, nous nous sommes adressés à une source historique assez curieuse : les cartes postales de cette époque. Nous tournons tout le film avec des décors plats et dessinés. Seuls les objets les plus nécessaires et qui soulignent l'ambiance, se trouvent au premier plan. Les costumes sont légèrement stylisés. Le film ayant déjà été tourné à 80 %, on peut dire que cette expérience (qu'elle plaise ou non est une autre question) a réussi. Il suffit de faire un tout petit effort au début afin d'entrer dans le jeu, pour ainsi dire Quant à la nature vivante, nous la filmons directement et nous nous efforçons de l'intégrer aux décors plats.

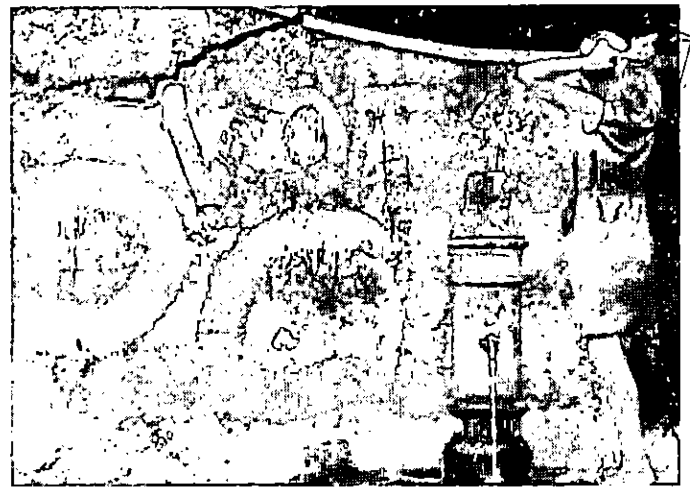
(Propos recueillis par Anastasia Mychkova)


Marina Vlady.

Autobiographiques

Tabula rasa

1. E sotto la magnolia una fanciulla in fior ; 2. Self-purification e anti-humanity ; 3. Due o tre cose che so di lei ; 4. Andò in bagno e si sedette sull'asse perchè era il luogo più intimo ; 5. Lettera a una professoressa ; 6 Ultime poesie d'amore ; 7. Che può essere saltato da chi ci tiene alla trama ; 8. Brevi cenni sull'universo ; 9. Dove si vede il capitolo nono ; 10. Tabula rasa. Voilà les titres des chapitres qui divisent « Tabula rasa » de Paolo Capovilla. C'est, comme dit Bertolucci, un « film-miroir », une confession romantique sur les efforts d'un garçon de province pour **Vivre** (souligné et avec majuscule même) : entendons cohabiter avec une fille, mettre en scène un spectacle pour un festival d'été avec le « Philoctète » de Sophocle, survivre à la faim et à la pauvreté — alimentaire, sexuelle —, assimiler une culture qui lui échappe irrémédiablement, écouter les échos des derniers mouvements révolutionnaires en Italie, essayer d'y participer, abandonner son solipsisme et sa nostalgie, de l'Enfance, de la Province, de la Pureté. Pour prouver jusqu'à quel point l'œuvre est confuse, il suffit de juxtaposer des noms, qui apparaissent dans le film à travers citations directes ou pastiches de styles : Bach, Scarlatti, Vivaldi, Tartini, Verdi, Rolling Stones, Mingus, Big Bill Broonzy, Ornette Coleman, Donovan ; Leopardi, Musil, Marx, Klee, Proust, Joyce, Flaubert, Balzac. Valéry, Gadda, Reich, Arbasino ; Godard, Breccia, le western italien. Aucune cohérence mais aucun pédantisme non plus ; aucun système organique mais aucune cuisine réchauffée : « Tabula rasa » est le film de la terreur devant la culture et le sexe ; l'autobiographie d'un « enfant du siècle » démodé, dont la grande vertu (encore !), incroyablement, est la sincérité. Sincérité et, ajoutons, absence de la complaisance tellement habituelle chez les auteurs du cinéma le plus pleurnichard du monde. Vers la fin, le protagoniste (joué par Capovilla lui-même) nous dit dans son tremblant commentaire « off »







En haut : « Tabula rasa » de Paolo Capovilla (Sibilla Sedat). Au centre : Sibilla Sedat dans « Tabula rasa ». En bas : « Dillinger e morto » de Marco Ferreri (Michel Piccoli, Annie Girardot et la petite poupée).

qui parcourt tout le film : « Assez avec les confessions. Table rase. TABLE RASE. » Absence de complaisance aussi dans l'image neutre, ni belle ni laide, et dans la présence volontaire de magnifiques « pezzi di bravura » du lyrisme à l'italienne (un match de football à deux, joué avec l'ami, regardé par la jeune fille en fleur sous l'arbre du premier chapitre, abandonné pour elle : fragment nostalgique où les éléments — Scarlatti, un pré, un mur, les figures qu'avec eux composent les trois personnages — se réactivent mutuellement ; les images en couleurs du début, le vert de la mer, le rouge de la pierre, le blanc du corps de l'auteur, devenu momentanément Philoctète, le héros grec blessé qui fut abandonné sur une île déserte et puis récupéré par ses compagnons : vert, rouge, blanc qui renvoient au monde de la Pureté, du Bonheur-Malheur, de la Solitude conçus par l'adolescence), « pezzi di bravura » détruits par le contexte; après la scène du pré un plan noir — « Et après deux semaines ils étaient amants de quinze jours » — et tout de suite la tristesse, le ridicule, le vide des confessions solitaires devant les miroirs d'une salle de bains interrompues par l'eau qui court dans le W.-C.; après les plans en couleurs du premier chapitre, leurs correspondants au dernier : où le héros, habillé, du sommet de la colline regarde non la mer mais les bâtiments de la minable ville de mer à laquelle il faudra redescendre, pour y travailler.

« Tabula rasa » est le premier long métrage de Capovilla, et fait partie du groupe des quatre produits cette année (1968) par le Centro Sperimentale di Cinematografia par initiative de l'actuel Commissaire, Roberto Rossellini (les élèves de mise en scène du dernier cours réalisent un long métrage au lieu du traditionnel court de diplôme). Le film a coûté à peu près 7 000 000 de lires (le dixième d'une production normale), a été tourné par l'équipe technique et artistique des élèves du Centro en cinq semaines. Les protagonistes sont Sibilla Sedat, Paolo Capovilla, Sandro Bernardone (opérateur aussi). Le monteur est Jobst Grapow. Noir et blanc, avec huit plans en couleurs. 85 minutes.

Dillinger è morto

Le dernier long métrage de Marco Ferreri a été produit, par contre, pratiquement par lui-même. Son devis est de 50 000 000, très bas si l'on considère qu'il s'agit d'un film de distribution normale et avec un « cast » qui comprend Michel Piccoli, Annie Girardot et Anita Pallenberg. Tournage de quatre semaines Chef opérateur : Mario Vulpiani ; montage : Mirella Mencio. Couleurs.

Film d'auteur s'il y en a, et film d'auteur qui s'exprime totalement : les conditions de réalisation le prouvent, comme le prouve la confiance de Ferreri et l'enthousiasme de la jeune critique italienne. Notre position est plus ambiguë. Il est vrai que Ferreri, ici, porte jusqu'à leurs dernières conséquences les prémisses d'œuvres antérieures, comme « Marcia nuziale » ou « L'uomo dai palloni » : la compagnie quotidienne des objets - interlocuteurs, la solitaire et muette continuité d'un unique personnage : ici, Michel Piccoli, qui se déplace pendant toute une nuit dans son appartement, rencontrant successivement sa femme, un steak, la télévision, sa servante, les films de famille en 8 mm, un vieux journal (« Clear up Dillinger mystery »), un vieux revolver, des poupées expressives. Finalement, un événement — la mort de la femme à travers le revolver —, change la démarche du film : Piccoli échappe à sa maison et fuit dans un vaisseau fantôme vers les iles du Pacifique. « Dillinger è morto » maintient, comme toujours, un ton inusuel dans le cinéma italien : l'effort de poursuivre tout seul un discours personnel (quoique l'on puisse découvrir des interférences avec des films de Schifano — « Satellite » — et d'Antonioni — « Deserto rosso » —), et le manque de complaisance, contradictoirement, dans l'exhibition des propres thèmes et des propres fantasmes. Film autobiographique : trop d'indices le font supposer. Et c'est cela peut-être qui a empêché d'établir la distance nécessaire entre Ferreri et la pellicule. Distance formelle entre les différents éléments qui composent le film : comme si la rigueur dans les combinaisons, dans les déplacements et les écarts qui mettraient en valeur ces éléments (femme, steak, film, revolver, au départ égaux) avait manqué. Manque surtout au niveau du découpage : avec un parti pris néo-réaliste et zavattinien (l'accompagnement d'un personnage pendant une certaine période de temps dans toutes ses actions successives, ou l'illusion de cela · la même chose). « Dillinger è morto » exigeait cette rigueur comme condition sine qua non. Avec ce manque, et en conséquence, des trous d'air continuels menacent la stabilité du film : des vides remplis de musique et d'actions minimes attaquent non seulement le personnage mais nous-mêmes. On nous a ré-

pondu que ce choix était volontaire. Peut-être. Mais disons que, à ce point-là, ce qui compte est l'audace du geste et que, à côté de « Vinyl » ou du « Nude Restaurant », « Dillinger è morto » apparait comme trop timide dans ce sens.

Tout cela peut sembler trop dur pour qui connait notre immense estime pour Ferreri et pour ce que son œuvre signifie à l'intérieur du cinéma italien (et même européen), mais c'est cette estime même qui fait augmenter les exigences ; « Dillinger » n'est pas un pas en avant (ou arrière ou à côté) par rapport à « l'Harem » ou à « l'Uomo dei palloni » : plutôt, un tour en rond sur place. Bien sûr, il y a des moments extraordinaires, comme toujours chez lui : la danse aliénée de la servante-patronne (Annie Girardot) devant le miroir et les photos affichées du chanteur à la mode ; son rapport d'amour avec Piccoli, dans lequel interviennent un billet de dix mille lires, du miel étendu sur la peau et léché, une petite poupée (« La Vierge enfant »), dans une scène qui précise exactement les rapports maitre-esclave et leurs inversions presque imperceptibles ; le départ final du vaisseau vers Tahiti, en des rouges et des jaunes violents, aggressifs, tremblotants. Mais, précisément, la beauté de tels moments, et leur caractère extraordinaire, fait plus évidente la nullité d'autres, leur condition de remplissage non désigné comme tel. — E. de G.

L'affaire « A tout casser » (suite)

En réponse à la lettre de M. Kerchner, producteur du film « A tout casser », parue dans notre précédent numéro, nous publions les deux lettres suivantes, à nous adressées par John Berry d'une part, la Société des Réalisateurs de Films d'autre part.

Pour : Les Cahiers du Cinéma
De la part de : John Berry :
« Mon producteur n'a pas pu engager Godard pour qui il a une « si grande admiration » de peur de le vexer car il n'a jamais pu apprendre à épeler son nom correctement. Alors, il m'a pris moi : Berry. Ça il savait l'écrire et il n'a l'air de l'avoir oublié non plus. Mais aussi, il faut dire, il s'agissait de faire du commerce, pas de l'art, de la sardine, pas du Bresson ; en fait il s'agissait de mettre deux sardines dans la même boite : Hallyday et Constantine.

« J'écrivis un film d'action plein d'humour qui se moquait de toute mythologie établie autour des vendeurs de sardines, l'idole, le superman James Bond, le gangster, etc. Le producteur le lut, fut ravi de l'action, mais ne sut pas en voir l'humour, déjà trop occupé à vendre le film comme film policier, prototype de tous les Constantine à l'exception des miens, soit-dit en passant, ses deux plus grands succès : triste raison pour laquelle on me confia celui-ci.

« Pour donner envie à l'Occident de changer de rituel en face des morts je tournai une séquence du film dans un cimetière de la pègre, séquence qui se voulait très drôle. Le tournage se termina sur ce cimetière qui fut aussi le cimetière du film : le producteur vint me voir, me dit : « C'est trop drôle ». Et, en voulant supprimer le côté drôle du film, il est bel et bien parvenu grâce à son montage à le rendre ennuyeux et incompréhensible.

« Mais moi, il m'aida beaucoup, d'abord en tant que décorateur : il manifesta un grand talent pour le dépouillement car il trouvait toujours que rien n'était nécessaire, qu'il fallait prendre les décors tels quels ; puis et surtout en tant qu'artiste : il avait toujours de merveilleuses idées pour renforcer l'action dramatique d'une scène : la couper ! Autre principe, qui m'est devenu désormais très cher, NE FAIRE QU'UNE PRISE, que l'acteur ait peur, qu'il soit plus tendu, comme ça il sera plus dramatique Mais si l'acteur ratait sa prise, il commençait à trouver le film drôle et que ce ratage était un merveilleux hasard qui renforcerait le comique dont la scène avait tant besoin...

« Le tournage terminé, je fis un montage ; le producteur revint : « C'est trop drôle ! » Alors il fit appel à ce qu'il connait le mieux : ses petits ciseaux, un coup par ici, un coup par-là, surtout que cela ne soit pas drôle et pas compréhensible. Vive le dépouillement ! Rien n'est jamais nécessaire ! Surtout pas le metteur en scène.

« Pour conclure, pourquoi se plaint-il tant de moi, puisque d'après lui je n'ai pas écrit le film, pas tourné le film, rien eu à faire avec ce film. Il est vrai : en voyant le résultat final, ce film n'a rien à voir avec moi.

« Kerchner qui a l'air de si bien connaitre MacCarthy et de tant l'admirer, devrait prendre son chemin et le retrouver au cimetière où il ne faut pas rire.

« Kerchner sait bien que sur tous les « découpages » mon nom figure comme étant coauteur du scénario, de l'adaptation et du dialogue.

« Il y a même une lettre signée par M. Kerchner qui confirme ces faits, lesquels naturelement, dans la bonne tradition MacCarthyste, seront niés par ce Monsieur. Malheureusement pour lui, nous avons les preuves de ce que j'avance, et nous les présenterons en temps voulu.

M. Kerchner se plaint paraitil pour un « dépassement » en cours de tournage — quand une telle chose se produit, le producteur s'en prend à son directeur de production pour son manque d'organisation. Mais dans le cas présent, ces deux derniers étaient la même personne : c'est-à-dire Kerchner — dont la présence était aussi rare que l'efficacité, et dont la devise inévitable était : « Mais qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? ». Exemple : A quatre jours du tournage nous n'avions pas les autorisations pour tourner. Réponse : « Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? ».

Les électriciens n'ont pas d'échelle pour assurer leur travail... On attend depuis huit jours. Reprise : « Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? ». Las d'attendre, ON FIT UNE COLLECTE POUR L'ACHETER !

Pour la vedette féminine, pas de costume, pas de coiffeur. « Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? ».

« Mais tout ça est normal pour un producteur qui était d'accord pour tourner un film bouffon et drôle et qui décide après de faire un film sérieux.

« Mais dans une production, les retards, les problèmes, les pertes d'argent, les décors qui ne sont pas prêts, les autorisations qui n'arrivent pas (parce qu'elles ne sont pas demandées), les acteurs qui ne sont pas là (parce qu'ils ne sont pas convoqués), etc. Tout ça pour M. Kerchner c'est la faute du metteur en scène ! Alors, « Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? ». Bien à vous ». — John BERRY.

« Monsieur le Rédacteur en Chef,

« A la suite de la publication, dans la livraison de novembre 1968 de votre revue, d'une critique du film « A tout casser » où étaient incluses des déclarations de John Berry, puis, dans votre numéro de janvier, de la réponse de M. J. Kerchner, producteur dudit film, nous tenons, en tant que « Société des Réalisateurs de Films », groupant la majorité des metteurs en scène français, à vous faire connaitre notre position sur cette « affaire ».

« Il s'agit pour nous d'une question de principe. Nous ne saurions pour l'instant préjuger des résultats des instances juridiques engagées, mais nous suivons avec attention ce litige, d'abord parce que John Berry est membre de la Société des Réalisateurs de Films et qu'à ce titre, nous lui devons notre appui, ensuite parce que nous craignons qu'un jugement donnant raison à son producteur ne crée une redoutable jurisprudence.

« Notre position repose sur les principes de base de la propriété artistique. Aux termes de la Convention de Berne, la paternité d'une œuvre est reconnue à **l'auteur** qui peut s'opposer à toute mutilation, déformation ou modification, et à toute atteinte à l'œuvre, préjudiciable à son honneur ou à sa réputation. La loi du 11 mars 1957 donne une définition des auteurs d'un film, sans distinguer leur importance quant au film terminé. Pour nous, la responsabilité du **réalisateur** doit être affirmée en premier lieu, sans mettre en cause le droit moral des coauteurs (scénaristes, adaptateurs, dialoguistes et compositeurs). Cette responsabilité doit être définie comme engendrant la **propriété** artistique du réalisateur. Pour être effective, cette responsabilité doit comporter obligatoirement le contrôle de la fabrication de l'œuvre à tous les stades, et, particulièrement, le contrôle du montage et de la finition, jusqu'à l'établissement d'une copie standard d'exploitation. Le respect des droits moraux des co-auteurs éventuels reste régi par la loi du 11 mars 1957.

« La copie d'exploitation, approuvée par le réalisateur, et la conformité des négatifs, inter-négatifs et marrons à cette copie, sont la référence de droit en cas de litige. Toutes dispositions contraires à ce principe qui pourraient se trouver dans des contrats privés, passés ou à venir, doivent être tenues pour nulles de plein droit.

« Ces principes définissent la **propriété artistique** du réalisateur sur le film qu'il a mis en scène, qu'il ait été ou non auteur ou co-auteur du scénario. Il n'y a pas de raison pour que le travail de la réalisation, qui est essentiellement créateur, n'entraine pas un droit de propriété artistique au même titre que celui d'auteur. Dans le résultat final qui est « un film » et non pas « un scénario plus une mise en scène », la part créative du réalisateur apparait de plus en plus comme pri-

mordiale. On dit : un film d'Hitchcock ou un film de Fellini, même si ces réalisateurs ne sont que partiellement ou pas du tout les auteurs du script. En d'autres termes et quelles que soient les différentes manipulations qui ont abouti au script de tournage, et que celui-ci ait été plus ou moins fidèlement suivi, « A tout casser » est un film de John Berry, ou du moins l'eût été si on lui avait permis de mener son travail à bien. C'est d'ailleurs une grande naïveté de la part de certains producteurs — et M. J. Kerchner semble faire partie de cette sorte — de croire que la fidélité à la lettre au script et le contrôle par eux du montage puisse aboutir au résultat qu'ils escomptent et — entre autres — assurer le succès financier immédiat qui semble être leur seul souci. (Ce que d'ailleurs, dans la conjoncture artisanale du cinéma français, on ne saurait raisonnablement leur reprocher.) Un film qui trahit plus ou moins son scénario et dont le montage s'écarte du découpage technique de base peut être et un meilleur film, et un plus grand succès financier que le même film demeuré totalement conforme aux deux éléments précités. Il se passe, lors de ces deux opérations créatives que sont le tournage et le montage, une cristallisation de la forme et du fond qui donne finalement au film son style et sa résonance propre et qui font que, par exemple, le même sujet tourné par Truffaut ou Carné aboutirait à deux films totalement différents.

« Quand, à propos de « A tout casser », M. Kerchner parle d'un « film d'équipe fait sur commande pour deux vedettes », il tente de définir une théorie du « film à façon » qui, outre qu'elle déshonore le métier de réalisateur, est une aberration économique dans la mesure où il suffit de consulter les statistiques pour constater que dans 90 % des cas, le succès va aux films qui ont une originalité et un point d'impact dus à la personnalité et au talent du réalisateur (le 10 % restant concernant en général le système genre De Funès qui n'a plus guère de rapport avec le cinéma et où l'on en arrive à voir les autres comédiens accuser la vedette en question de faire couper les scènes où ils risqueraient de faire rire à sa place — (cf. déclarations de Jean Lefebvre). Si c'est le cinéma qu'entend faire M. Kerchner, libre à lui, mais libre à nous aussi de défendre nos confrères contre un système qui n'a même pas l'alibi du système américain similaire, lequel a pour lui d'abord les résultats économiques et artistiques, et ensuite une organisation interne cohérente où le réalisateur sait où il va et comment peut finir par s'inverser le rapport de force.

« Il peut paraître un peu singulier de rappeler ces évidences dans une revue comme la vôtre, mais le sujet est d'importance. A travers l'affaire John Berry, c'est toute une conception de notre métier qui est en cause. Nous savons parfaitement que notre ami John Berry — en raison de sa situation — a signé un contrat permettant, si l'on persiste à considérer le cinéma comme l'épicerie, à M. Kerchner de faire pratiquement tout ce qu'il veut. Mais, justement, il est juste et nécessaire que la loi ne juge pas d'un moyen d'expression artistique comme d'une denrée nutritive. C'est pourquoi notre action vise à faire admettre que de pareilles clauses dans un contrat sont léonines et, partant, nulles et non avenues. C'est notre rôle de défendre nos confrères, même contre eux-mêmes, et, élevant le débat, de refuser qu'une « loi dure soit forcément la loi. » — La Société des Réalisateurs de Films.

A ces précisions de John Berry et de la S.R.F. nous n'avons que peu de choses à ajouter : 1) Certes, comme le remarque M. Kerchner, John Berry « n'est pas Godard, Dreyer, Truffaut, etc. ». Raison de plus, à notre sens, pour qu'il ait droit de concevoir et réaliser ses films à la façon de John Berry. M. Kerchner veut-il dire qu'on ne prête qu'aux riches... ou que, s'il se fût agi dans l'affaire non de Berry mais de quelque reconnu grand du cinéma, M. Kerchner eut montré plus de scrupules à braver le ridicule et l'opinion en imposant son point de vue contre celui du cinéaste ? 2) Et quand M Kerchner remarque que le maccarthysme a fait son temps aux U.S A. et que John Berry n'y est toujours pas retourné travailler (sans savoir, d'ailleurs, que le film présent de Berry est américain), veut-il dire que la trop fameuse liste noire (qui continua de sévir, d'ailleurs, bien après la « fin » officielle du maccarthysme) n'était pas tant dénonciation politique que blâme esthétique ? — J.-L. C

Le choix du spectateur

A partir du 7 janvier, des cinéphiles ont programmé et animé une salle parisienne. En effet, les animateurs en titre du studio Action ont, pour deux mois, abandonné leurs prérogatives au profit des habitués de la salle qui présentent une série « Seconde chance » composée d'œuvres de valeur ayant subi un échec commercial lors de leur sortie. Parmi les réalisateurs les plus demandés par les spectateurs, et donc à l'affiche, citons Guy Green, George Sidney, Otto Preminger, Franklin Schaffner, Sidney Pollck, Robert Rossen, Blake Edwards, Irvin Kershner, etc.

Leipzig au tournant

Leipzig cette année a abordé la croisée des chemins. Les réserves et les approbations ne peuvent que se compléter concernant ce festival de courts métrages et de documentaires, le plus important en son genre même avant la belle mort de Tours, magnifiquement organisé de surcroit Les réserves, beaucoup plus encore que sur le caractère obligatoirement « diplomatique » d'un palmarès qui n'en finit plus d'aligner ses colombes d'or ou d'argent, ses mentions spéciales, ses recommandations, etc., porteront sur les critères présidant aux choix du comité de sélection.

Leipzig annonce sa couleur : — « Films du monde pour la paix du monde », il serait donc à la fois malhonnête et ridicule de mettre en cause la prédilection manifestée traditionellement à l'égard des films consacrés aux luttes révolutionnaires, à la défense des peuples coloniaux ou ex-coloniaux contre leurs oppresseurs ou leurs agresseurs, plus généralement encore, et cela n'étonnera pas quand on sait comment les pays socialistes associent, avec raison dans le principe (nous discuterons seulement parfois l'application concrète de ce principe) la réalité de la paix à la réalité d'un progrès social, aux films « sociaux », aux films sur des sujets sociaux. Mais, au nom de ces critères mêmes, comment se fait-il que nous ayons dû subir des films qui confondaient l'ethnologie et la sociologie, même et surtout « engagées », avec l'esthétique des cartes postales « Yvon » ? Je pense écrivant cela à un film soviétique de plus d'une heure et qui ratait magnifiquement l'extraordinaire phénomène sibérien : que de branches enneigées, de couchers de soleil, que de glissades sur la neige et si peu d'insistance sur des découvertes plus spécifiques, des sacs de touristes perchés sur des tracteurs — ici on pratique, en pleine toundra, le « tracto-stop » —, la voix d'un vieux pêcheur allogène doublée en russe par celle d'un petit garçon, charmant bambin sans aucun intérêt alors que le vieux pêcheur allogène... Comment supporter ce « Musique militaire » soviétique, au démarrage faussement « direct » (tout est visiblement mis en place, mis en scène), « néo-réaliste » maniéré et à retardement avant de déboucher sur des éclats de cuivre, sur un défilé au pas cadencé avec la garde, double rangée de boutons dorés sur des vareuses à plastron, comme sous Nicolas I ou II. La nécessité d'un appareil militaire en société révolutionnaire n'a rien, ou plutôt ne devrait rien avoir à voir avec l'apparat militariste, son rituel.

Comment expliquer que ces cartes postales, que ces images d'Epinal (sans la poésie naïve de l'imagerie vosgienne) aient pris la place, par exemple, des « Enfants de Néant » de Michel Brault ? Comment comprendre l'élimination de ce film, proposé à la sélection, et qui constitue un constat, probant, de la dégradation de la situation des paysans français de l'Ouest, de leur absorption par le capitalisme industriel, du paternalisme de celui-ci ?

Plutôt que de se lamenter, il vaut probablement mieux recueillir les pierres blanches qui ont marqué ce festival.

La guerre du Viet-nam, la lutte contre la guerre du Vietnam ont constitué le meilleur.

Il faut citer à cet égard, outre « 17e parallèle » projeté en une soirée d'hommage à J. Ivens pour son 70e anniversaire, des films vietnamiens et des films américains. Pour les Vietnamiens je retiendrai surtout « Les Rapides d'argent », évocation émue par un jeune réalisateur du sort actuel de sa région d'origine. Il reconnait chaque butte, chaque caillou sur la rive, chaque détour de la rivière et les siens, sous les bombes, convoyent le matériel nécessaire aux combattants. Une extrême sensibilité personnelle dépasse alors le simple niveau du témoignage d'information. Parmi les contributions américaines, il faut surtout citer « L'année du cochon » de De Antonio, un essai qui englobe l'ancien colonialisme français et l'actuel impérialisme américain, la politique et la stratégie à travers des documents d'archives et des interviews, et aussi le reportage rapporté du Viet-nam par le journaliste Felix Greene : les dirigeants certes, Ho Chi Minh et d'autres, mais aussi les femmes enceintes gagnant

les abris et les bébés transportés par les infirmières, les paysannes, à mi-jambe dans les rizières, le fusil en bandoulière. Plus encore qu'un très honnête témoignage soviétique (on y avouait la peur sous les bombes) s'imposait certainement un reportage dû à la télévision de la D.D.R. (V.O. allemande de R.D.A.), de Walter Heynowski et Gerhard Scheumann. Il s'agit simplement de l'interrogatoire de pilotes américains prisonniers au Nord-Viet-nam mais ces interrogatoires ont été conduits avec assez de respect et de patience, d'intransigeance aussi pour qu'ils constituent d'étonnantes minutes de vérité.

Un film argentin de cinq minutes : « Olla Popular ». L'hymne argentin, martial, conquérant. Des écuelles vides, des mains ridées, des visages érodés, mordus par la vie, la misère.

Deux films sur les anciens des Brigades Internationales et sur leurs combats d'Espagne. « Grenade, ô ma Grenade » (U.R.S.S.) de Roman Karmen, le très grand reporter soviétique, et Constantin Simonov (le romancier), et « Espagne, notre jeunesse » du jeune Yougoslave Zdrzvke Velimirovic. Les documents d'époque retenus par Karmen (et filmés le plus souvent par lui-même) sont extraordinaires, mais les interviews de survivants qu'il y a ajoutées sont médiocres et trop rapides, trop anecdotiques pour qu'il s'y dise grand-chose. Velimirovic, par contre, a engagé avec les anciens des Brigades un véritable dialogue : quelle fut la valeur fécondante de leur lutte (particulièrement sur la Résistance antinazie qui suivit de peu), que signifie pour eux, aujourd'hui, le souvenir de cette lutte, quel bilan établir, que pensent-ils qu'il en demeure ? Une voix un peu brisée se plaint bien que les « jeunes ne nous respectent pas assez », et puis un rire gêné suit. Celui-là sait bien que la réflexion est trop à courte vue et il célèbre alors les qualités des jeunes. Il dit le respect qu'il a pour leur discernement. Son fils partirait-il pour le Viet-nam ? L'y encouragerait-il ? L'ancien des Brigades rappelle d'abord que les Vietnamiens réclament d'autres formes d'aide. Et puis ce serait à son fils de décider

Tout cela est parfois déchirant, d'autant plus que Velimirovic rompt délibérément, brutalement, l'émotion, chaque fois qu'elle menace de tout submerger, brise la tension de son film, le rend à sa valeur de réflexion active.

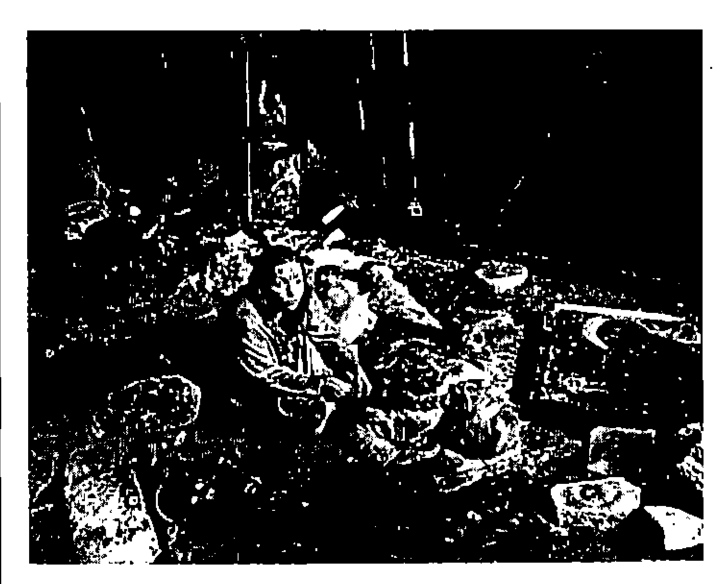
Je trie, même le dessus du panier. Il me reste une surprenante réussite, une manière de chef-d'œuvre à signaler. Je veux parler de « Norgel et ses fils » de Kurt Weiler (D.D.R.). C'est la rencontre de l'idéologie marxiste et du film d'animation. Des citations de Marx sur des notions aussi complexes que la plus-value, la valeur-travail, la valeur-marchande sont illustrées avec une extraordinaire efficacité pédagogique, avec un magnifique humour et une savoureuse dérision par une famille de marionnettes qui s'en va de la Préhistoire à la foire de Leipzig, fort anachroniquement située dans le temps. Un intéressant film de marionnettes hongrois, « Certaines prophéties », aventure de science-fiction relatée par Otto Foky. La machinerie est un peu sommaire mais les efforts et effrayants effets de perspective que l'on peut tirer de miettes de pain traînant sur une table, voici les Appenins et voilà le Caucase ou peu s'en faut, méritent d'être signalés. — A.C.

Films soviétiques à Paris

Il y aurait sans doute quelque difficulté et pas mal d'arbitraire, à rechercher les sources de la vogue récente des « semaines », « quinzaines » et autres « festivals » ; il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire aussi sur le caractère fréquemment hétéroclite de leur composition — mais passons, car l'essentiel, très certainement, est que ces « programmations groupées » (comme les appelle le C.N.P.) soient utiles, en présentant ailleurs qu'à la Cinémathèque des films peu, mal ou jamais montrés, et cela au moment même où par ailleurs la concentration de salles d'exclusivité sur les Champs-Elysées tend à faire du cinéma un produit de luxe. Mais la formule trouve sa pleine justification lorsqu'à cette utilité se joint l'efficacité d'une sélection homogène de films dont le rapprochement est significatif : tel était le cas de la « Semaine du Jeune Cinéma Soviétique », programmée au « Ranelagh » en décembre, et qui, en outre, présentait des films, à l'exception d'un seul, totalement inconnus en France. Passons donc, avec une rapidité peut-être excessive, sur ses points noirs : la suppression, au dernier moment, par quelque officiel abusif ou inquiet, de l'un des films annoncés, « Trois jours de la vie de Victor Tchernichev » (M Ussipian), chronique, à ce qu'on en sait, de la vie d'un beatnik moscovite probablement assez peu héros et assez peu positif ; l'inauguration, tout à fait officielle, à l'inverse — mais « hors programme », il est vrai — par un exécrable film de propagande quasiment stalinien, intitulé « 6 juillet », et qu'on avait pris la peine de doubler en français ; la sélection, enfin, dans un ensemble présenté sous l'étiquette « jeune cinéma », d'une adaptation extrêmement conventionnelle d'une pièce célèbre en Russie : « Le Mariage de Balzaminov » (Constantin Voïnov) alors que des films a priori autrement passionnants, comme le second de Mikhalkov-Kontchalovski, ou le fameux mais toujours invisible « André Roubliev » de Tarkovski, restent occultés — par une censure ?

Risque que n'encourt guère le très sage « Royaume des femmes » (Alexis Saltykov), peu surprenante histoire d'un petit village russe ocupé par les nazis, où les femmes, restées seules, organisent la résistance et finissent, avec l'aide de partisans, par chasser les occupants ; vient, avec la fin de la guerre, le retour des maris, nantis de leur gloire toute fraiche d'anciens combattants, et renâclant devant le travail des champs, d'où, comiques, celles-là, deuxième bataille et deuxième victoire des femmes : tragique, comique, amplifiés par le pathos d'acteurs peu réfrénés, et leurs mélanges diversement dosés, y sont également « gros » — mais c'est cette énormité même qui fait la qualité de quelques scènes fondées, à mi-chemin entre l'éclat de rire et les larmes, sur le sourire complice et la sensibilité « à la russe » · retrouvailles de maris et femmes ou mariage des deux vieux du village.

Bien plus déroutant — dès l'abord par son exotisme de film turkmène, mais tout autant par son sujet et sa construction — est « La compétition » (Boulat Mansourov). En un siècle lointain de luttes





Deux plans de « André Roubliev », de A. Tarkovski, dont on nous a signalé le grand intérêt et qui manquait à la « Semaine du jeune cinéma soviétique ».

incessantes entre tribus voisines, l'un des guerriers de la tribu A est capturé par la tribu B ; le frère de ce guerrier, illustre musicien, et soucieux d'éviter une guerre, défie en un tournoi musical le champion de la tribu B. Le film est l'histoire de leur rencontre, qui se déroule suivant un cérémonial complexe et précis, en différentes épreuves successives ; intercalés entre ces épreuves, des flashes-back montrent, entre autres, le cheikh de la tribu B expliquant à son conseiller, en de subtils métaphores et syllogismes, pourquoi et comment il veut la guerre, puis le cheikh de la tribu A exhortant ses hommes à délivrer le prisonnier, et la proposition du musicien — rétablissant ainsi la genèse de la « compétition ». L'étonnant est que les plans de concerts sont tous post-synchronisés, comme si ce qui avait intéressé Mansourov dans ce film sur la musique, c'était purement la description plastique de la virtuosité extrême et de la tension des concurrents, comme si, au fond, cette musique n'était pas faite pour être écoutée (et ce qu'on entend ne donne pas en effet l'impression d'une très grande richesse, ni harmonique, ni rythmique) — mais n'avait de valeur que celle de la performance purement mécanique qui la crée, ou, au contraire, son adéquation descriptive à un objet non musical (le chantre de la tribu B chantant le nouveau manteau du cheikh — la musique peut d'ailleurs devenir à son tour décrite, comme par cette marionnette dont les fils, attachés aux doigts qui grattent les cordes, la font mouvoir à la mesure de la musique).

L'intérêt du film, en tous cas, est dans ces scènes statiques et raides, où deux personnages s'affrontent, par la musique ou par la parole — dans ces affrontements sonores paradoxalement décrits de façon purement mimique.



« La Compétition » de Boulat Mansourov.

A l'inverse, c'est, dès l'abord, le soin apporté à leur bande-son qui signale la modernité des deux derniers films. « La Chute des feuilles », ex-« Vendanges » (Otar Iosseliani), sélectionné pour la Semaine de la critique de Cannes (voir « Cahiers » n° 202, compte rendu de Delahaye et Narboni), et dont nous n'avons pas fini de parler, frappe par la convergence qui s'y fait de quatre ou cinq des tendances les plus constantes du « Jeune Cinéma » : enracinement précis dans un contexte géographique, recul critique par rapport à sa propre fiction et par rapport à la réalité, et surtout la rigueur d'une construction extrêmement musicale et apparemment nonchalante. On a déjà évoqué à ce propos Eustache et Rozier : un autre rapprochement s'impose, avec Makavejev, avec qui Iosseliani a en commun plus d'un trait qu'on pourait dénommer sommairement au prix d'une pardonnable approximation topographique — « méditerranéen ». Enfin, il faudrait parler avec plus de détail de la précision et de la sûreté du jeu sur les différentes composantes de la bande-son (son direct, amplifié par une résonance à la limite du naturel dans la scène du billard, complètement assourdi au contraire lorsqu'il s'agit de rendre l'atmosphère des dimanches de Tbilissi ; jeu des différentes musiques, géorgienne ou occidentale (« La fille aux cheveux de lin ») et de l'étonnante direction d'un acteur qui ne l'est pas moins : renvoyons pour cela à quelque numéro ultérieur.

Car la véritable découverte de cette semaine soviétique, ce fut Boris Yachine, élève parait-il de Mikhaïl Romm, et auteur de « Noces d'automne » ; l'histoire, très simple et linéaire, est celle d'une jeune kolkhosienne dont le fiancé, peu avant leur mariage, à la fin de l'été, est tué accidentellement par une mine abandonnée ; ses efforts pour l'épouser à titre posthume se heurtent à la méfiance des parents du garçon, et à l'incompréhension de sa mère (et du maire), et même un voyage à la ville voisine ne lui servira de rien : elle devra se résigner à élever, seule, l'enfant qu'elle apellera du même nom que son père. Pendant que passent ainsi les semaines, un couple de jeunes fiancés que l'on voit s'embrasser en fond de générique annoncent aux villageois, puis célèbrent, leurs noces — au début de l'automne, comme le veut la coutume.

Le film est fait sur ce passage ; du temps, accusé par la présence très concrète des saisons (chaleur et soif des jours d'été, froid et grisaille de l'automne commençant), en même temps que par le changement physique de la protagoniste, tandis que parallèlement, les plans très longs, aux mouvements d'appareils très enveloppants, et cadrant volontiers de « grands espaces » (c'est l'un des rares films en scope où les cadrages soient constamment beaux et tirent intelligemment parti de la largeur de l'écran) lui confèrent une sorte d'immobilité lyrique par quoi s'explique la véritable fascination qu'exerce le film.



« Noces d'automne » de Boris Yachine

Mais le plus remarquable est la façon dont « Noces d'automne » va manifestement à l'encontre de tous les archétypes du cinéma russe : par son sujet même, à la moralité au moins ambiguë, par son esthétisme débridé (sans rapports avec le lyrisme échevelé à la Dovjenko ou à la Paradjanov), et, là encore, par le soin extrême à la prise de son et au mixage (presque tout est en son direct), tous indices qui révèlent sans erreur possible la personnalité d'un véritable « auteur de films ». Terminons donc ces brèves et premières notes-jalons en souhaitant que se confirme le bruit selon lequel le film de Boris Yachine aurait d'ores et déjà trouvé un distributeur, car, comme le précédent, il est « à voir absolument ». — J. A

Losey à Aubervilliers

Du 10 au 15 mars prochain, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (2, rue Edouard-Poisson - Tél. : 352-63-95) organise des « Rencontres avec Joseph Losey ». En voici le programme :

Lundi 10 : « Le Garçon aux cheveux verts » et « The Big Night » ;
Mardi 11 : « Temps sans pitié » ;
Mercredi 12 : « The Damned » ;
Jeudi 13 : « The Servant » ;
Vendredi 14 : « Pour l'exemple » et « Modesty Blaise » ;
Samedi 15 : « Accident ».

A ces rencontres, bien sûr, Joseph Losey sera présent chaque soir, avec quelques-uns de ses collaborateurs et amis (on annonce la présence de Marguerite Duras, Joris Ivens, Alain Resnais).

A nos lecteurs

Nous rappelons à nos lecteurs qu'ils ont jusqu'au 10 mars prochain pour nous faire parvenir leurs listes des « dix meilleurs films de 1968 ».
Nous publierons dans notre prochain numéro la liste des films le plus souvent cités.

Vingt-quatre propos par seconde

A la recherche du cinéma hollandais.

Amsterdam, décembre 1968.

Le calme règne sur les péniches. La tempête provo, cette facture non payée de la bourgeoisie hollandaise, fait partie des souvenirs, et le mouvement de contestation semble avoir été phagocyté par une société de consommation omniprésente.

Dans ce cadre, le cinéma hollandais se fraie doucement une voie hésitante entre le rôle d'amuseur public et celui d'instrument de réflexion. Actuellement, le cinéma hollandais traverse une période décisive sur le plan de sa croissance Jan Vrijman, producteur et réalisateur, attache beaucoup d'importance à cette mutation. Selon lui, en effet, on assiste peu à peu à la naissance d'une industrie cinématographique aux Pays-Bas. Cette naissance est à la fois le risque et la chance des cinéastes hollandais. Depuis que l'on impressionne de la pellicule dans ce pays, c'est essentiellement le court métrage qui établit la réputation du cinéma hollandais. Reportage ou fiction, documentaire de vulgarisation ou poème, le court métrage hollandais est un habitué des festivals et il ne se passe guère de mois sans que Pesaro, Oberhausen, Mannheim ou Venise souligne quelque produit néerlandais. De longue date, le style des courts métrages hollandais est connu. Bert Haanstra, 52 ans, fut un de ces cinéastes prolifiques en documentaires. Travaillant d'abord au service de la compagnie Shell, il réalise par la suite « Et la mer n'était plus » (1956), « Rembrandt, peintre de l'homme » (1956), « Parlons de verre » (1957) et « Verre » (1958). Accédant parfois au long métrage avec des succès inégaux (« L'affaire M.P. », « Fanfare »), il revint à la dimension privilégiée avec « Zoo », « Delta », « Phase I », « La Voix de l'eau » (1966). Son dernier film en date est : « Retour Madrid » (1968). De cette façon, Bert Haanstra recueille périodiquement un prix dans les festivals. Sous des aspects bien différents, Fons Rademakers, personnage turbulent, donna aux Pays-Bas plusieurs longs métrages tels que « Le village au bord de la rivière » (1967), « Camarades, cessez votre turbulent tapage » (1959), « Le Conteur » (1961), « Comme deux gouttes d'eau » (1964) et « La Danse du héron » (1966).

Mais, pour autant que ces cinéastes aient une notoriété, le besoin d'un renouveau s'était fait sentir. La naissance d'une nouvelle génération de cinéastes est liée directement à ce besoin. Depuis quelques années fonctionne une Académie néerlandaise du cinéma. Sous le couvert d'un encadrement classique, et malgré son appellation d'Académie, cet institut du cinéma a été le catalyseur de ce phénomène actuellement évident : une nouvelle vague du cinéma hollandais. Dès 1962 ces jeunes cinéastes fondèrent la revue « Skoop ». Devenu un mensuel richement imprimé et illustré, « Skoop » a servi de banc d'essai du cinéma nouveau en permettant, d'une part, de vulgariser ce qui se faisait de neuf dans le cinéma mondial et de promouvoir, d'autre part, une recherche théorique en matière de cinéma, la tentative de création d'un nouveau langage cinématographique. C'est là que Philo Bregstein développa, notamment, son « Manifeste pour le film subjectif ». Fortement influencée par le mouvement provo, la revue évolua peu à peu et des dissensions virent le jour au sein du comité de rédaction. Des cinéastes tels que Wim Verstappen, Pim de la Parra ou Adrian Ditvoorst cessèrent leur collaboration à « Skoop » et ne ménagèrent pas leurs critiques à l'égard de la forme actuelle du mensuel.

distrait sur De Funès ou Bardot, ces nouvelles salles, telles que « Studio K », « Kriterion » offrent les derniers films de Polanski, Godard ou Forman. Ainsi, au niveau du spectateur, du critique et du réalisateur s'affirme une prise de conscience du cinéma comme art. Si l'on ajoute à cela l'action énergique du Filmmuseum d'Amsterdam qui présente actuellement, sous la direction de Jan de Vaal, un hommage à Joris Ivens, on comprend qu'il se passe quelque chose dans le cinéma hollandais et qu'à côté de quelques personnalités déjà affirmées se distinguent de nouveaux venus qui méritent mieux que l'indifférence dans laquelle les laisse l'étranger

Cette nouvelle génération peut donc profiter de l'inexistence d'un véritable cinéma hollandais pour donner à son travail un style propre. Libres de toute tradition cinématographique, dégagés de toute école hollandaise, bien des cinéastes s'en donnent à cœur joie pour attaquer une mentalité calviniste qui les étouffe. C'est en ce sens que le mouvement provo a été utile au cinéma hollandais. Des réalisateurs aussi différents que Ditvoorst et Verstappen, s'ils nient l'existence d'un cinéma provo, reconnaissent tous deux que ce mouvement a permis aux cinéastes de s'exprimer avec beaucoup plus de liberté. Bien sûr, un tel état d'esprit a provoqué des réac-



« L'Année de de la Peste » (1968) de Erik van Zuylen.

A côté de cette revue, existe depuis novembre 1968 la publication « Screen », modeste périodique stencilé qui est lié étroitement à l'Académie du cinéma d'Amsterdam. Cette animation culturelle s'effectue parallèlement à une amélioration de la condition du cinéphile. Dans Amsterdam, on assiste à la naissance de plusieurs studios d'art et d'essai.

A côté des salles du centre ville, où entre une bière et un Coca-Cola, on jette un œil

tions souvent hostiles de la part du public C'est ce que pense Jan Vrijman, auteur d'un reportage long métrage très malicieux « Sous le ciel, sur la terre » qui décrit la vie d'un groupe de fidèles rassemblés autour d'une sorte d'Elmer Gantry hollandais. « Si le public rejette ces films, dit-il, nous sommes bien obligés de faire autre chose et ce sont là les limites véritables de l'influence provo sur notre cinéma ». Partant de cette

analyse, Jan Vrijman, affrontant quotidiennement les problèmes de production, attache beaucoup d'importance à la relation avec le public.

Un autre point sensible pour les réalisateurs hollandais se révèle au niveau de ce mécène inquiétant qu'est le ministère des Affaires culturelles. Une grande partie des courts métrages réalisés aux Pays-Bas bénéficie d'une aide importante de l'Etat. Le fonds de production est une arme à double tranchant dont bien des réalisateurs se méfient. Les projets, pour être acceptés, doivent se plier à certains compromis. Plus grave est certes le fait que le ministère, s'il aide sérieusement la production, ne contribue guère à la distribution des films, aux dires de plusieurs cinéastes. Aussi n'est-il pas toujours aisé de vivre du cinéma aux Pays-Bas Si certains concilient le travail de cinéaste avec celui de critique, il est moins commun de signaler le cas de Bas van der Leck, 43 ans, auteur de « Mardi soir » remarqué au festival d'Oberhausen en 1963 et d'un court métrage « Jasper, en rokertje » consacré à un provo des années 1960. Pour répondre à la dureté des temps, il devint charpentier pour subsister entre deux films. Tous n'ont pas connu ces difficiles conditions de travail, mais tous sont actuellement confrontés au problème du cinéma à promouvoir lorsqu'il faut concilier une personnalité souvent turbulente avec les aspirations mal connues d'un public infidèle, plus vite attiré par Sinatra ou Kubrick. Les attitudes diffèrent souvent lorsqu'elles ne divergent pas. Si bien que finissent par se distinguer grossièrement deux tendances, deux états d'esprit qui animent les nouveaux cinéastes hollandais.

De Rembrandt à Hollywood

Incontestablement, Wim Verstappen et son inséparable compagnon Pim de la Parra marquèrent de leurs personnalités les débuts du jeune cinéma hollandais. C'est peut-être avec un peu trop de bonne volonté que la publicité accrocha l'étiquette de « film officiel provo » au long métrage de Verstappen « Joseph Katus, provo » (1966). Par son titre original « Le Retour malheureux de Joszef Katus au pays de Rembrandt », ce film apparaît plus comme une tentative de cinéma libre, à petit budget, finalement assez détaché des préoccupations provo. Wim Verstappen se défend d'ailleurs d'avoir attendu un impact politique de son film. Cet ancien élève de l'académie du cinéma, qui plus est co-fondateur de « Skoop »,

ne manque pas d'étonner ceux qui ont cru tenir là un militant convaincu pour un cinéma engagé. Après avoir tourné « Confessions amoureuses » en 1967 et « Tag der offenen Tur » (co-Pim de la Parra), satire de la bourgeoisie allemande, Wim Vestappen semble désabusé. Pour lui, l'espoir de voir durer en Europe un cinéma neuf est vain. Admirateur de Bertolucci, il en souligne le courage mais considère ce genre d'œuvre comme un suicide.
« Le cinéma américain a gagné, déclare-t-il, parce qu'il est le plus fort. Mon ambition est de devenir directeur de la Twentieth Century Fox. » Nous n'en sommes pas là. Avec son ami de la Parra, Wim Verstappen a fondé la société de production Scorpio dont les projets sont actuellement un thriller (« Obsession ») réalisé par de la Parra et un film sur Erasme par Wim Verstappen. Facilitant l'affirmation de certains jeunes, le groupe Scorpio a produit notamment un film en 16 mm « Sabotage » (1966) de Nouchka van Brakel. Ce film de gosses fait preuve d'une certaine poésie, celle des mômes à travers les rêves trop vite ensevelis sous les pelles mécaniques pour les besoins d'une construction qui envahit un terrain vague.
« Mon prochain film sera réactionnaire » déclare Verstappen presque sérieusement. Bref, il y a quelque chose de changé au royaume de Hollande et les premiers cinéastes provo ont singulièrement révisé leurs ambitions.
En fait, les cinéastes hollandais se sont trouvés bien vite devant le problème déterminant de la relation avec le public. Dans un pays où le potentiel de spectateurs est réduit et où la distribution pour l'étranger n'est pas aisée, un cinéaste ne peut se permettre une réalisation totalement indépendante de l'intérêt du spectateur. C'est pourquoi Verstappen ne croit pas qu'il y ait le bon cinéma engagé et le mauvais cinéma commercial. Il refuse cette dichotomie et ne craint pas de vouloir faire des films qui plaisent au public. D'où la nécessité d'un appel aux capitaux étrangers, notamment américains, pour travailler dans de meilleures conditions. Prenant exemple sur le fait que plusieurs cinéastes européens travaillent maintenant pour l'Amérique, Wim Verstappen ne cache pas son espoir de travailler un jour proche lui aussi pour Hollywood. Le second membre du tandem, Pim de la Parra s'était fait remarquer par « Aah ! Tamara » et « Heart beat fresco » (1966). Ce duo inséparable, annonciateur du jeune cinéma hollandais, semble donc s'acheminer vers un compromis entre les impératifs d'un jeune cinéma industriel et la fougue de « Joszef Katus ». Requiem pour un provo ? Allez donc savoir avec des personnages tels que de la Parra ou Verstappen, aux destinées si tourmentées. Wim Verstappen pense faire assez tôt un film plus engagé que son travail actuel, qu'il considère comme « films pour s'amuser ».


Wim Verstappen et Pim de la Parra.

D'autres cinéastes font preuve actuellement du même état d'esprit que le groupe Scorpio. Frans Weisz (30 ans), ancien élève de l'Académie du cinéma et du Centro sperimentale de Rome, a réalisé pour les Pays-Bas en 1965 « Un dimanche sur l'île de la Grande Jatte » et un long métrage produit par Jan Vrijman « La Fille-gangster » (1966). Franz Weisz a horreur de l'expression « cinéma provo » et apparait assez sceptique sur les conséquences du mouvement provo sur le cinéma. « Personnellement, dit-il, je penso que mes films n'ont rien à voir avec cette tendance du cinéma hollandais ». Il n'est pas le seul à le penser.
Le rôle de l'Académie du cinéma ne semble pas négligeable dans la révélation des nouveaux talents. On pourrait encore citer plusieurs réalisateurs d'une trentaine d'années qui sont passés par cette école. C'est le cas d'Eric Tepstra qui, après quelques courts métrages et une collaboration avec la télévision, fut remarqué par son long métrage « L'Infamie des Swieps » (1967). De même, Nikolaï van der Heyde réalisa-t-il plusieurs courts métrages, dont « Le Jeu de quilles » qui lui valut en 1963 un grand prix étudiant, avant de se voir à la tête d'une co-production hollando-française pour « Un printemps en Hollande ».
En 1968 sortit son dernier film « To Grab the Ring » qui l'a fait remarquer par l'International film guide comme un des réalisateurs les plus prometteurs de sa génération. Ce long métrage décrit le drame d'un Américain, Alfred Lowel, séducteur malheureux, face à une crise intérieure Là encore le souci d'un film « public » est apparent et on peut se demander si une volonté de distribution internationale n'a pas influencé un scénario se déroulant successivement à Londres, Berlin, Amsterdam et Paris.
Malgré les limites quantitatives de ses ambitions, le cinéma hollandais s'est pourtant permis de produire des films réalisés par des cinéastes étrangers. Généralement, c'est la Belgique qui bénéficie de cet avantage. Hugo Klaus, écrivain flamand, avait déjà travaillé avec le cinéaste hollandais Fons Rademakers lorsque celui-ci tourna des longs métrages de fiction tels que « Le Village au bord de la rivière » (1957) ou « Camarades, cessez votre turbulent tapage ! ». Hugo Claus est récemment passé à la réalisation avec « Les Ennemis », produit en 1967 par Jan Vrijman. Plus récemment, un autre cinéaste belge, Harry Kümel vient de réaliser « Monsieur Hawarden » (1968). Si le travail des Belges aux Pays-Bas n'a rien de bien surprenant, on est plus étonné d'apprendre que Jan Nemec réalisa en 1967 pour le groupe Scorpio « Mère et fils » en 35 mm, film né d'une rencontre entre Verstappen et Nemec à Amsterdam.
Ceci étant, les Pays-Bas connaissent depuis quelques années dans les rangs du jeune cinéma un phénomène qui est de très loin déterminant pour l'avenir de ce cinéma l'épanouissement de jeunes turcs têtus qui entendent bien faire un cinéma à leur idée, c'est-à-dire à leur image, celle de jeunes turbulents qui ont tiré les leçons du mouvement provo.

Provos contre Calvin

A Amsterdam, Erik van Zuylen passe pour un des espoirs les plus dignes d'intérêt dans la nouvelle vague hollandaise. Attiré d'abord par le théâtre, il passa trois ans dans une école de théâtre d'Arnheim. Ce fut l'intérêt du travail d'auteur qui l'amena au cinéma. Il passa cinq mois à l'Académie du cinéma d'Amsterdam dont il ne garde pas un souvenir impérissable. Après avoir été devant la caméra comme cow-boy dans un western italien, il choisit définitivement de se placer derrière l'objectif et réalise en 1965 « Siebe wiemer Glastra zontagschilder », court métrage en 16 mm sur un peintre naïf qu'il réussit à faire produire par... l'Institut du film scientifique. En 1967, il peut réaliser son premier film en 35 mm « Your Portrait ». Dans ce court métrage assez étrange, inspiré par le surréalisme, Erik van Zuylen nous fait assister à la destruction morale puis physique d'un personnage dans des conditions inaccoutumées. Peut-être faut-il surtout retenir de ce film un intérêt évi-


Tournage de « L'Année de la Peste » de Erik van Zuylen

dent pour les combats intérieurs de l'homme. Ce thème, Erick van Zuylen le reprend dans son dernier film (inédit) « Het jaar van de peste » (« L'Année de la peste ») qui décrit une révolution intérieure. Ce film, produit par son ami Adrian Ditvoorst, a été écrit et réalisé par Van Zuylen qui marque là de sa personnalité une œuvre très originale. Tourné dans le Waterloo Plein d'Amsterdam (l'équivalent du Soho de Londres), ce film cherche visiblement à provoquer les réactions du public. « Faire penser le spectateur, dit Erik est une des choses les plus difficiles. Pour cela, il faut montrer des paradoxes qui choquent le public et l'obligent à se poser des questions ». L'esprit provo n'a donc pas perdu son souffle et les projets d'Erik Van Zuylen se situent dans le même ordre d'idées. Ainsi s'apprête-t-il à réaliser « Les Abeilles », un film de science-fiction d'un type particulier, pour la télévision. Il aimerait également faire un film sur les rats, « l'exemple le plus proche de la société humaine » affirme-t-il. Cette volonté de placer le cinéma dans un contexte social déterminé est peut-être un des apports les plus riches du jeune cinéma aux Pays-Bas. « Le problème du cinéaste, souligne Erik, n'est pas de promouvoir l'amélioration des conditions sociales. Il y a des organisations syndicales qui s'occupent de cela. Mais ce qu'oublient les syndicats, c'est la nécessité d'une transformation des mentalités, le besoin d'une provocation, en somme, pour aboutir à une révolution culturelle. » Le risque principal d'un tel cinéma est de se voir cataloguer, parmi d'autres, à côté du cinéma traditionnel. Erik van Zuylen pense ainsi que Godard (qu'il admire beaucoup) devient une statue plutôt inoffensive. Enfin subsiste l'écueil du film trop intellectuel. Le cas d'Erik van Zuylen est donc significatif de l'écart creusé entre le cinéma du groupe Verstappen-De la Parra et celui promu par ceux qui croient à la possibilité d'une conception plus engagée de l'art cinématographique. Ce cas est loin d'être unique et ce n'est pas un hasard si le producteur de van Zuylen est Adrian Ditvoorst.

D'une nature très indépendante, Adrian Ditvoorst (28 ans), fut remarqué en 1965 pour son court métrage « Je viendrai plus tard à Madra », primé à Pesaro, Mannheim, Melbourne et Chicago. Fortement antimilitariste, Ditvoorst raconte là l'histoire d'un jeune soldat bloqué dans sa caserne par la faute d'une bureaucratie militaire inébranlable, alors que sa femme vient d'être victime d'un accident de la route.

Son premier film de long métrage, « Paranoia » (1967) ne quitte pas de vue l'armée puisqu'il nous décrit la tempête intérieure d'un personnage hanté par les souvenirs de la guerre. La critique sociale reste au centre des préoccupations d'Adrian Ditvoorst, qui projette de réaliser un long métrage sur les jeunes révolutionnaires du monde entier. Dans l'immédiat, il s'apprête à tourner un court métrage sur un carnaval dans le Braibant, film de commande du ministère des Affaires culturelles, avec lequel il entretient des relations assez tendues. Adrian Ditvoorst se heurte, lui aussi, aux problèmes de production, et il songe sérieusement à devenir son propre producteur. « L'idéal, dit-il, serait de pouvoir réussir à imposer son style personnel tout en étant financé par les producteurs américains. » En ce sens, il est un admirateur fervent de Roman Polanski. Comme la plupart de ses collègues, Adrian Ditvoorst est confronté au problème de la relation avec le public, et au nécessaire compromis à établir entre le spectateur, le réalisateur et le producteur. Ce problème ne se pose pas dans les mêmes conditions pour les cinéastes de qualité qui travaillent pour la télévision. Ainsi Johan van der Keuken, un des plus intéressants parmi ces jeunes cinéastes, travaille-t-il dans des conditions différentes. Cet ancien élève de l'I.D.H.E.C., né à Amsterdam en 1938, débuta comme photographe avant de passer à la réalisation de courts métrages. Johan van der Keuken réalisa notamment « Enfant aveugle » (1964), « Un instant de silence » (1965), « Beppie », « Quatre murs » (1965), « Un film pour Lucebert » (1966) et plus récemment « Big Ben » à propos de la visite de Ben Webster, jazzman, aux Pays-Bas. Certains ont déjà fait le rapprochement entre Leacock et Van der Keuken. Cet homme de télévision et de cinéma semble avoir tiré parti au mieux des avantages de chaque moyen et recherche constamment la signification cachée des objets les plus ordinaires. Son dernier film (inédit), « L'Esprit du temps », destiné à la télévision, prenant pour sujet les hippies hollandais et leur apport à la société, révèle une grande liberté formelle au service d'une étude attachante. Johan van der Keuken prend même la liberté de filmer pendant une quinzaine de minutes une fenêtre devant laquelle rien ne se passe alors que la bande sonore constitue l'élément dramatique du reportage. Généralement peu tendre à l'égard de la télévision hollandaise, Van der Keuken considère comme très délicat le problème d'un cinéma engagé. « Je suis allé au mois d'août dernier au Biafra pour la télévision, dit-il, et je me suis trouvé devant la possibilité d'une propagande pour l'aide militaire aux Biafrais. Il y avait incompatibilité avec mes convictions pacifistes. On s'aperçoit là qu'il est difficile d'exprimer un message unique sans violer ses autres pensées et émotions. » Pour l'auteur de « L'Esprit du temps », le rôle du cinéma est de purifier le sens des mots et des images. Parmi les jeunes cinéastes hollandais, Johan van der Keuken semble être un de ceux qui ont le mieux conscience des difficultés de concilier le moyen de réflexion que leur apporte le cinéma et les risques encourus dans l'action quotidienne par leur travail intégré à une société. S'il pense, comme ses collègues, qu'il n'y a pas à proprement parler de cinéma provo, il reste convaincu de l'importance de ce mouvement sur son travail et sur d'autres cinéastes, plus jeunes que lui, l'influence n'est pas moins évidente.



Tournage de « Paranoïa », de Adrian Ditvoorst.

C'est ainsi qu'un espoir de grand intérêt se trouve en la personne de René Daalder (24 ans), ancien élève de l'Académie du cinéma. En 1964 il réalise son premier court métrage en 16 mm « Wat een approach » puis en 1965 « 1, 2, 3, rhapsodie ». Enfin il réalise « Body and Soul » que certains cinéastes considèrent comme une œuvre déjà classique du nouveau cinéma hollandais. Ce dernier film obtint au festival d'Utrecht en 1968 le prix de la critique. Actuellement René Daalder prépare des scénarios pour deux films : « The Colony » et « De Blanke slavin ».

Malgré des personnalités différentes, ces jeunes cinéastes tels que Ditvoorst, Van Zuylen, Van der Keuken ou Daalder ont en commun ce goût d'une approche critique de la société occidentale, dépassant largement le cadre des Pays-Bas. Bien sûr, ils en veulent surtout au calvinisme et d'une façon plus générale au dogmatisme dont le mouvement provo les a libérés partiellement, mais cette contestation prend souvent l'allure d'une sorte de guérilla culturelle, rappelant les nombreuses inscriptions encore visibles sur les murs d'Amsterdam. C. G.

Erratum (n° 207)

Page 4, colonne 2, il faut lire « Reachers College » et non « Teachers » comme éditeur de « The Rise of the American Film ».

Page 6 (A voir absolument...), le titre véritable du premier long métrage de Matjaz Klopcic est « L'Histoire qui n'existe plus », non « qui n'existait plus » (corrigé depuis). De plus nous avions prématurément indiqué par un carré noir la sortie de « Tu Imagines Robinson » de Jean-Daniel Pollet, qui fut en fait présenté un soir au Studio 43 et n'a pas encore été distribué (corrigé également).

Page 34 (légende) : il s'agit de Réna Mandel et non d'Henriette Gérard, qui joue le rôle de Marguerite Chopin (la femme-vampire).

En plusieurs endroits de l'ensemble Dreyer : l'actrice qui joue le rôle de Gertrud est Nina Pens Rode et non Pena

Page 79 (légende) lire Mimsy Farmer dans « The Eye » et non Minsy Sarmer dans « The Eve... ».

Page 85 (note sur « The Boston Strangler ») : « Barabbas » au lieu de « Barrabbas » (qui n'existe pas) et sans confondre avec « Barrabas » (de Feuillade) (A suivre).



S.M. EISENSTEIN : « LA LIGNE GENERALE »



Ecrits d'Eisenstein (1)

Les deux textes qui suivent inaugurent la publication d'une série d'écrits de S.M. Eisenstein, extraits du recueil de ses œuvres éditées à Moscou depuis 1964 (Editions Isskoustvo-kino) et comprenant pour le moment cinq volumes. Nous tenons à remercier tout particulièrement les éditeurs. Cette publication, qui se poursuivra bien entendu sur plusieurs mois, donnera lieu, au fur et à mesure, à une série de tentatives d'interrogation des textes, visant à les replacer dans leur contexte historique (politique, culturel) et à les actualiser dans une problématique théorique aussi bien cinématographique qu'extra-cinématographique. Ces tentatives de réfléchir et d'interroger ces textes pourront prendre diverses formes : textes d'ensemble, entretiens ou tables rondes, dont nous souhaiterions l'ouverture et la participation les plus larges possibles.

Pauvre Salieri (en guise d'envoi)

« ... Otant la vie aux sons,
« Comme un cadavre j'ai disséqué la [musique
« Et par l'algèbre j'ai vérifié l'harmo- [nie... »
(Pouchkine, « Mozart et Salieri »).

J'ai longuement réfléchi à qui dédier mon premier livre (1).
Pour les filles qu'on aime il est trop pragmatique. Les élèves l'étudieront de toute façon. Les amis me soutiendront sans cela. Les ennemis attaqueront quand même.
A la classe ouvrière, déjà, est dédié tout ce que je fais.
Les générations disparues n'en ont pas besoin. Les générations qui prendront la relève iront bien au-delà.
Il ne reste qu'un homme à la mémoire duquel j'aimerais dédier cet ouvrage : Salieri (2).
Le pauvre Salieri de Pouchkine.
Il disséqua la musique comme un cadavre...
C'est cela le plus effrayant.
Comme un cadavre.
Inerte, stoppée, sans mouvement et sans vie.
Tout cela, parce qu'il n'y avait pas encore de... cinématographie, parce qu'il n'existait pas, cet art unique qui, sans tuer la vie, sans mettre à mort ses résonances, sans vouer l'art à l'immobilité figée du cadavre, mais dans les conditions du dynamisme et de la joie de vivre mozartienne permet d'appréhender et d'étudier non seulement son algèbre et sa géométrie mais aussi son calcul intégral et différentiel, dont, au stade de la cinématographie, l'art ne peut plus se passer.
Voilà pourquoi, en premier lieu, je ne crains pas de dédier mon livre à la mémoire de Salieri.
En second lieu : quelle que soit la quantité de poison caustique déversé sur moi, lorsque je crée moi-même, j'envoie dinguer loin, loin, à tous les diables, les « béquilles » de toutes les règles, comme les nommait Lessing (3); je me remémore les paroles de Goethe: « grau ist die Theorie » (4) et je plonge, la tête la première, dans la spontanéité créatrice.
Mais, en même temps, je ne perds pas un instant le sentiment de l'importance extrême de ce fait : en dehors des minutes de l'ivresse créatrice, nous tous et moi tout le premier avons besoin de données précises, de plus en plus précises sur ce que nous sommes en train de faire. Sans cela, il ne peut y avoir ni développement de notre art ni éducation des jeunes.
Mais je le répète, nulle part et jamais l'algèbre du parti pris ne m'a gêné. Partout et toujours elle découlait de l'expérience d'une œuvre achevée.
C'est pourquoi, dédié à la mémoire tragique du chercheur Salieri, ce recueil est également dédié à la mémoire de la spontanéité, débordante de joie de vivre, de Mozart. — S.M. EISENSTEIN.

1) Ecrit en 1940, alors que l'édition d'un recueil de textes de S.E. était envisagée.
2) Le compositeur Antonio Salieri (1750-1825), au moment de mourir, s'accusa, dit-on, d'avoir empoisonné son ami Mozart. La nouvelle, publiée par la « Gazette Musicale », donna à Pouchkine l'idée de sa tragédie à deux personnages. Salieri n'est pas un médiocre envieux. Ce théoricien, fanatique de son art, adore en Mozart l'incarnation de la musique, mais ne peut tolérer l'insouciance du génie qui met à mal toutes les règles, sans même s'en rendre compte. Dans « Mozart et Salieri », intéressant moyen métrage de V. Gorriker (1962), Innokenty Smoktounovsky donne une interprétation très nouvelle du Mozart pouchkinien.
3) « Je suis toujours offensé et blessé lorsqu'on tend à incriminer la critique... Mais bien entendu, la béquille qui aide le boiteux à passer d'un endroit à un autre ne peut le rendre ingambe ; il en va de même pour la critique. » (Lessing.)
4) « La théorie est grise, mais l'arbre de la vie demeure verdoyant ». (Goethe, « Faust ».)

Perspectives

Perspectives (1)
Dans la cohue des crises imaginaires et réelles,
dans le chaos des discussions sérieuses ou vaines (par exemple : « avec ou sans acteur ? »),
pris en fourchette entre la nécessité de faire avancer la cinéculture et les exigences d'une immédiate accessibilité à tous,
coincés dans la contradiction entre la nécessité de trouver des formes — à niveau égal des formes post-capitalistes — de notre structure socialiste et
la capacité culturelle de la classe qui a créé cette structure,
observant indéfectiblement la tendance fondamentale de rester à la portée des masses et accessibles aux millions — nous n'avons pas le droit, cependant, de borner nos recherches théoriques à la résolution de ce seul problème et de cette condition fondamentale.
Parallèlement à la solution quotidienne d'une démarche tactique dans les recherches de formes cinématographiques, nous devons travailler aux problèmes de principes d'ordre général concernant les voies du développement et des perspectives de notre cinéma. Tout en consacrant l'ensemble des trouvailles pratiques à la réalisation des exigences, strictement actuelles, du consommateur social, il nous faut réfléchir avec d'autant plus d'acuité aux programmations des plans quinquennaux théoriques de l'avenir.
Et rechercher les perspectives d'une nouvelle fonctionnalité de la cinématographie véritablement communiste, avec sa nette différenciation des cinématographies ayant existé ou existantes.
C'est dans cette direction que s'efforce d'œuvrer l'exposé des présentes réflexions.
« Il est toujours agréable et utile de comprendre le marxisme. A M. Gorki, cette compréhension apportera en sus l'irremplaçable bienfait de voir clairement à quel point le rôle du prédicateur, c'est-à-dire de l'homme utilisant de préférence **le langage de la logique**, convient mal à l'artiste, c'est-à-dire à l'homme utilisant de préférence **le langage des images.** Lorsque M. Gorki en sera convaincu, il sera sauvé... »
Ainsi écrivait jadis Plékhanov (2) (préface à la 3e édition de « En 20 ans »).
Quinze années de plus ont passé.
Gorki est heureusement « sauvé ».
Il semble s'être assimilé le marxisme.
Et pendant ce temps, le rôle du prédicateur s'est confondu avec le rôle de l'artiste. Est né — **le propagandiste.**
Et pourtant la querelle du langage des images et du langage de la logique se poursuit. Il n'y a pas moyen qu'ils s'entendent en langage... de la dialectique.
Sur le front de l'art, il est vrai, en place de l'antithèse de Plékhanov, c'est une autre opposition qui est devenue le centre de l'attention.
Occupons-nous en d'abord, afin d'esquisser ensuite les possibilités d'une issue de synthèse pour la première opposition.
Ainsi donc, l'acception contemporaine de l'art se groupe autour de deux pôles, cela va approximativement de la formule « l'art est la cognition de la vie », à la formule « l'art est l'édification de la vie ». Opposition polaire, foncièrement erronée à mon avis.
Non dans le plan de la définition fonctionnelle de l'art, mais dans l'argumentation inexacte de la notion dissimulée par le terme « cognition » (3).
En affrontant la définition d'une notion quelconque, nous avons tort de dédaigner la méthode d'une analyse purement linguistique de la désignation elle-même. Les mots que nous prononçons sont parfois bien plus « intelligents » que nous.
Et rien de moins rationnel que notre refus de comprendre la définition dans sa forme épurée et réduite à une formule, telle que par rapport à la notion, la donne la désignation linguistique. Il convient d'analyser cette formule en la libérant du bagage superflu de la matière associative « courante », le plus souvent alluvionnaire, et qui déforme le fond des choses.
Il va de soi que les associations dominantes sont celles qui correspondent à la classe dominante à l'époque de la formation ou de l'utilisation maximum de tel ou tel terme ou désignation.
C'est des mains de la bourgeoisie que nous avons reçu tout notre bagage « raisonnant », verbal et terminologique. Avec la prédominance de la lecture et de l'entendement bourgeois de ces désignations, avec les séries associatives concomitantes et la structure qui répond à l'idéologie et aux objectifs bourgeois.
Pourtant, chaque désignation, comme tout phénomène, présente une ambivalence dans sa « lecture », je dirais « sa lecture idéologique » : statique et dynamique, sociale et individualiste.
Et pourtant, le traditionalisme de « l'environnement » associatif correspondant à une précédente hégémonie de classe ne cesse de nous dérouter. Au lieu de réaliser à l'intérieur du mot même un « clivage de classes », le mot-notion est écrit, compris et employé par nous dans sa traditionalité qui, au point de vue classe, ne nous correspond absolument pas.
Berkeley, déjà, notait l'importance du mot dans l'analyse de la notion qu'il désigne (« A treatise concerning the principles of human knowledge ». Cité d'après le livre de E. Cassirer, « Philosophie der symbolischen Formen ») :
« Impossible de nier que le mot s'acquitte brillamment de la tâche de fournir à chacun l'énorme réserve de connaissances incluse en lui par l'expérience des recherches conjuguées de ceux qui l'ont créé... »
Il remarque d'autre part ce que nous avons dit plus haut : la déformation de la perception des notions par une utilisation unilatérale ou incorrecte de leurs désignations :
« Il convient de noter en même temps que l'écrasante majorité des notions sont totalement embrouillées et obscurcies par l'abus de l'usage de leurs désignations verbales et de la vulgarisation parlée... »
Comme il sied à un idéaliste, Berkeley ne voit pas l'issue dans un émondage analytique des désignations à partir de leur conception sociale. C'est dans un élan vers « l'idée pure » qu'il voit l'issue.
« C'est pourquoi il serait souhaitable que chacun utilise ses forces afin de concevoir pleinement l'essentiel de l'idée qu'il entend contempler, libérée de l'habit et du cadre des mots... Il nous suffit d'écarter le rideau des mots pour apercevoir clairement et nettement l'arbre de la science dont les fruits sont à notre portée. »
Tout autre est l'attitude de Plékhanov, face à une semblable « transformation du mot ». Il examine le mot dans son indissoluble liaison sociale-productive, le fait revenir, aux fins d'analyse, des sphères supra-structurales dans la sphère de base de la formation et de la naissance fonctionnelle et pratique du mot.
Sous cet aspect, le mot devient un argument matérialiste, aussi convaincant que n'importe lequel des matériaux d'expérimentation utilisés par nous.
Ainsi, en basant « l'inéluctabilité d'une interprétation matérialiste de l'histoire » sur la partie la plus étudiée des idéologies de la société primitive : l'art, il donne comme preuve, entre autres, les cogitations linguistiques de Von den Schteinen (4) : « Von den Schteinen estime que **le dessin** (zeichnen) s'est développé à partir de **la désignation des objets** (Zeichen) **dans un but pratique.** » (Plékhanov, « Problèmes fondamentaux du marxisme »).
Notre acceptation traditionaliste, le refus d'écouter les mots, et la tendance à ignorer ce secteur d'exploration nous valent maints déboires et des



« OCTOBRE. »



« OCTOBRE. »

océans de dépense irrationnelle des tempéraments polémiques divers !

Que d'épées rompues, par exemple, autour du problème de « la forme et le contenu » !

Uniquement parce qu'à **l'acte** dynamique, actif et efficient de « contenir » (co-tenir, co-maintenir) s'est substituée la compréhension amorphe et statique, passive, du contenu en tant que « tenu dans » (5).

Que de sang d'encre répandu à cause du désir obstiné de comprendre **la forme** uniquement comme le dérivé du grec « formos » — panier d'osier — avec toutes les « conséquences organisatrices » (6) qui en découlent !

Panier d'osier dans lequel, balancé sur les flots d'encre de la polémique, reposait le dit malheureux « contenu ».

Il suffisait pourtant d'ouvrir non le dictionnaire grec, mais le dictionnaire des « termes étrangers » pour découvrir que le mot « forme » se traduit en russe par le mot « obraz ». Or ce mot est à la jonction des notions « obréz » (de « trancher ») et « obnaroujénié » (dévoilement, mise à jour, manifestation).

Deux termes qui caractérisent brillamment la forme sous ses deux aspects : au point de vue individuellement statique **(an und für Sich)** en tant qu' « obréz » (coupe) — retranchement du phénomène donné de tous les autres co-présents...

« Obnaroujénié » caractérise la forme d'un autre côté — le côté social-actif de la manifestation, c'est-à-dire au point de vue de l'établissement des liens existants entre le phénomène et ce qui l'entoure.

Le contenu — acte de contenir — **est un principe d'organisation,** dirons-nous selon notre phraséologie actuelle.

Le principe de l'organisation de la pensée constitue, en fait, le véritable « contenu » de l'œuvre.

Principe matérialisé par l'ensemble des stimulateurs sociaux-physiologiques dont la forme est le moyen de **manifestation.**

Nul ne dira que le contenu-substance (soderjanié) du journal, c'est la communication du pacte Kellog, le scandale de la « Gazette du Franc » ou l'éphéméride des faits-divers, racontant comment un mari ivrogne a estourbi sa femme dans un terrain vague, à l'aide d'un marteau.

Le contenu-substance du journal, c'est le principe de l'organisation et de la présentation de la matière qu'il contient (soderjimoïé) dans le but d'une culture de classe du lecteur.

En cela réside l'inséparabilité, techniquement fondée, de l'ensemble contenu-forme et de **l'idéologie.**

Là est l'abime entre le contenu d'un journal prolétarien et d'un journal bourgeois, disposant du même « contenu » de faits.

Il en va ainsi non seulement dans la pratique journalistique ; il en va ainsi pour tout, en commençant par les formes des œuvres d'art et en finissant par les formes sociales de l'existence.

Où donc git l'erreur dans le maniement du terme « cognition » ?

Sa liaison radicale avec le vieux germanique du nord « kna » (je peux) et avec le vieux saxon « biknegan » (je participe) est totalement évincée par **la compréhension** étroitement contemplative de la « cognition » en tant que fonction abstraitement contemplative de « la pure connaissance des idées », c'est-à-dire par un entendement foncièrement bourgeois (7).

Nous n'arrivons pas à accomplir un changement d'attitude dans notre perception de l'acte de « cognition » en tant qu'acte d'une résultante immédiatement agissante.

Encore que la réflexologie (8) ait suffisamment démontré que le processus de cognition est l'accroissement du nombre des stimulateurs conditionnés disposant de la réaction réflective active d'un individu donné, c'est-à-dire que dans la mécanique même du processus il s'agit bien d'un phénomène activement agissant et non passif.

Malgré cela, **en pratique,** lorsqu'il s'agit de raisonnements sur la cognition, nous la considérons encore selon la formule viciée qui la sépare de l'activité et du travail, comme l'exprimait, par exemple Ernest Renan dans son orientation sur « la connaissance pure ». Dans « La réforme intellectuelle et morale » il exigeait un gouvernement fort qui « obligerait la bonne paysannerie à accomplir pour nous une part de travail, tandis que nous nous livrons à la méditation ». (Plékhanov, « L'art et la vie sociale »).

L'abstraction d'une cognition placée hors de l'efficacité agissante est inacceptable pour nous.

Le retranchement du processus de la cognition du processus de la production n'a pas sa place chez nous.

Ce n'est point par hasard que dans le texte français la citation s'achève par : « ... tandis que nous spéculons ». « Spéculons » est traduit par « tandis que nous nous livrons à la méditation ». Mais ce n'est pas pour rien qu'une chaîne d'associations toute différente se lie indissolublement pour nous à ce terme !

Nous sommes prêts à flétrir sans pitié la science abstraite, la pensée scientifique détachée de l'activité directe — « la science pour la science », « la connaissance pour la connaissance » — exactement au même titre que tous les autres phénomènes unis par l'identité « spéculative » du terme : la « spéculation » quel que soit le domaine où elle apparait.

Pas plus que la spéculation sur les produits de première nécessité, la philosophie spéculative n'a sa place dans la conjoncture de l'édification du socialisme !

Pour nous, celui qui connait — c'est celui qui participe.

En cela nous nous tenons au terme biblique : « Et Moïse connut sa femme Sara... » — cela ne signifie tout de même pas qu'il a fait sa connaissance ! Celui qui est en voie de connaitre — bâtit !

La cognition de la vie — indissolublement — l'édification de la vie — **sa re-création.**

A notre époque de l'édification il ne peut y avoir opposition entre ces notions ! Même sous forme d'un démembrement expérimental.

Le seul fait que notre époque de l'édification socialiste et notre régime existent — en donne un démenti.

C'est également à l'ère de notre art naissant qu'il incombe de faire sauter la muraille de Chine de la première antithèse entre « le langage de la logique » et « le langage des images ».

De cette ère de l'art qui s'avance nous exigeons la réfutation de cette opposition.

Nous voulons ramener ce qui est **qualitativement** différencié et isolément individualisé au **quantitativement** corrélatif.

Nous ne voulons plus opposer **qualitativement** l'art et la science.

Nous voulons les comparer **quantitativement** et, **à partir de là, les élever au rang d'un nouveau facteur socialement agissant.**

Y a-t-il une raison de prévoir une telle voie synthétique ?

Synthétique.

Car nous voyons cette formule infiniment éloignée de la formule administrative, énonçant que « les œuvres didactiques ne doivent pas manquer d'éléments distractifs ni les œuvres distractives d'éléments didactiques ».

Y a-t-il des raisons ? Et où est la communauté des sphères d'action de ces domaines, en attendant **antinomiques ? Il n'est pas d'art sans conflit.**

Que ce soit le heurt de l'envol ogival des voûtes gothiques contre les implacables lois de la pesanteur,

le heurt du héros contre les péripéties fatales dans la tragédie,

le heurt de la destination fonctionnelle de l'édifice contre les conditions du terrain et des matériaux de construction,

la domination de la métrique morte des canons de versification par le rythme du vers.

Partout est la lutte.

Le devenir, naissant dans le choc des contraires,

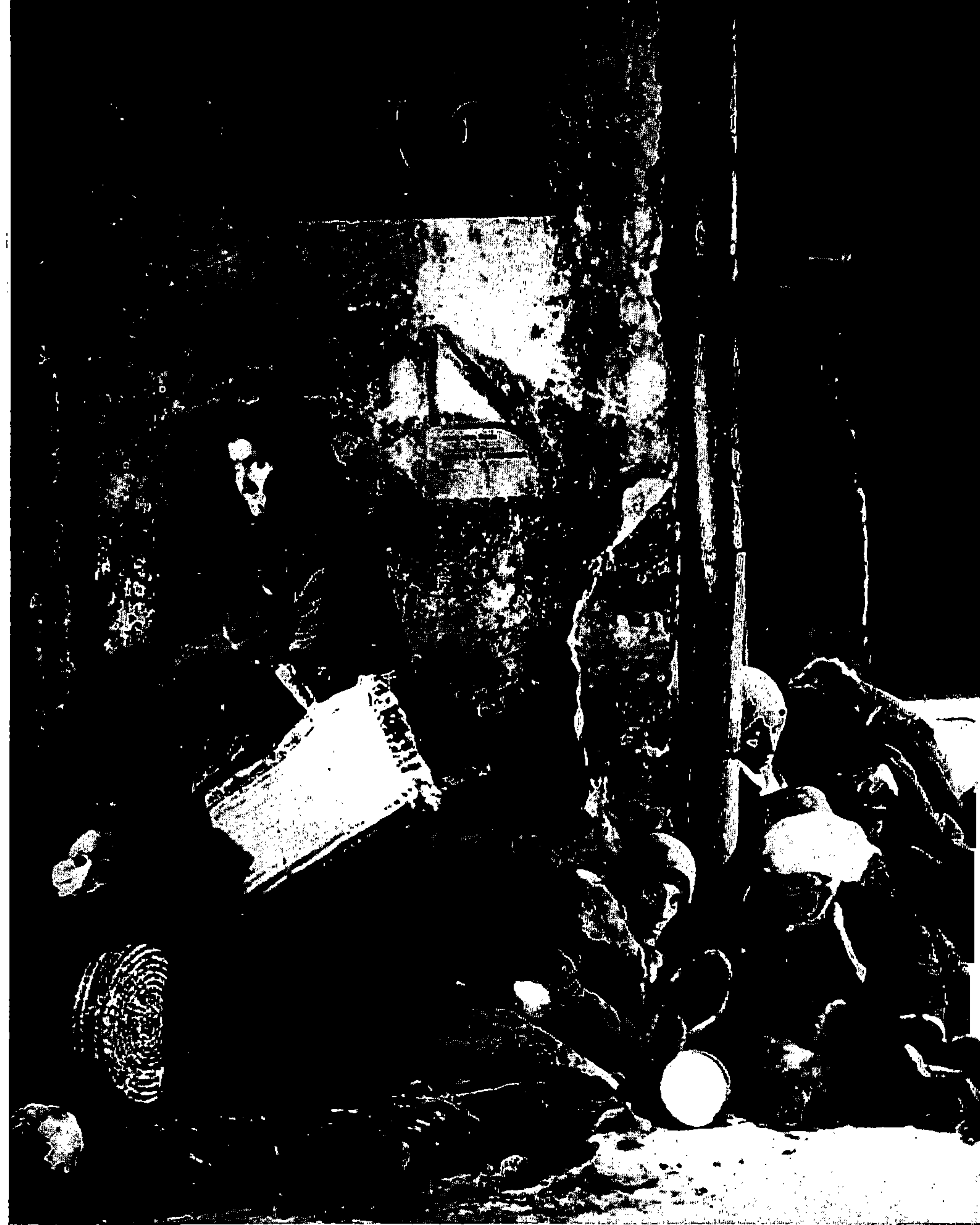
et dont l'aire augmente d'intensité en s'assimilant toujours de nouvelles sphères de réaction sensorielle du spectateur. En attendant, à l'apogée, il n'est pas encore totalement absorbé. Non en tant qu'unité, individu, mais en tant que collectivité, auditoire. Plus que cela — en attendant il ne prend pas part au jeu créateur, se dédoublant.

Collectivité contre collectivité. En murailles (9). Muraille contre muraille, la collectivité s'affronte, dédoublée dans le jeu sportif. Jeu sportif, forme la plus parfaite de l'art qui transforme totale-

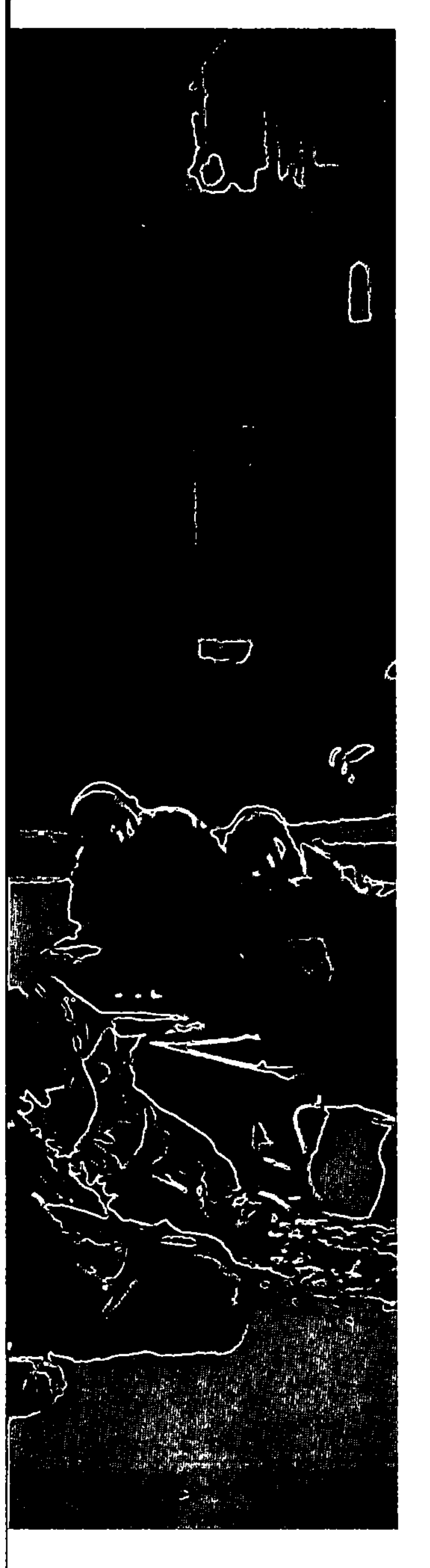
ment le spectateur en créateur, en participant.
Dans la réfraction actuelle, le retour à la voie du sport boucle la boucle avec les jeux d'avant la tragédie des Anciens.
bien entendu, dans le même rapport « formel » et avec la même relative identité que dans les rapports du communisme actuel et du communisme primitif.
Il n'empêche !
Et **la science ?**
Le livre. Le mot imprimé. Les yeux. Les yeux — cerveau. Mauvais !
Le livre. Le mot. Les yeux. **La marche** à travers la pièce. Mieux !
Qui n'a pas bûché, courant d'un coin à l'autre de l'enclos quadrangulaire, un manuel entre les mains ?
Qui n'a pas tapé du poing sur la table, rythmant l'assimilation de « ... la plus-value représente... », autrement dit, qui n'a pas aidé l'excitation visuelle par l'adjonction de l'élément moteur dans son effort à retenir des vérités abstraites ?
Mieux encore ! L'auditoire. Le professeur. Pas un bureaucrate hongré ès-enseignement, bien sûr ! Un de ces ardents vieux fanatiques (ils deviennent de plus en plus rares) comme le défunt prof. Sokhotzky (10) qui, des heures durant, pouvait parler du calcul intégral ou de l'analyse des infiniment petits avec la même flamme que Camille Desmoulins, Danton, Gambetta ou Volodarsky (11) pourfendant les ennemis du peuple et de la révolution.
La fougue du conférencier s'empare de vous. Vous encercle. Sous l'emprise d'acier de la respiration soudain rythmée, l'auditoire électrisé.
Auditoire devenu soudain... cirque, hippodrome, meeting,
arène d'un unique élan collectif, d'une unique pulsation d'intérêt.
L'abstraction mathématique devenue — chair et sang.
Vous retenez la formule la plus complexe — rythme de votre respiration... La sèche intégrale se retient dans la luisance fiévreuse des yeux, dans la mnémonique d'**une perception collectivement ressentie.**
Encore au-delà. Théorie de la musique. Des isolés aphones tentent en vain de faire gravir l'échelle des intervalles à leurs pauvres petits gosiers poussiéreux. Do-ré, ré-mi, mi-fa... sol. Le piano s'essouffle. Les cordes et les nerfs n'en peuvent plus... Rien ne marche ! Impossible de remboîter dans l'organique le processus dissocié de la liaison voix-ouïe. Et subitement, les « serinettes » isolées s'embrayent en un chœur. Et le « miracle » se produit. Intervalle après intervalle, les filets de voix s'alignent, s'harmonisent en une nette ciselure **dans une action collective.** Cela sonne. Ça sonne ! Ça marche ! Ça y est.
Soudain ils bondissent de leurs places. S'ébranlent à travers la pièce en une danse étrangement rythmée. Qu'est-ce que c'est ? L'extase dyonisiaque ? Non. L'idée est venue à Jacques Dalcroze (12) de perfectionner la mémoire rythmique de ses élèves de solfège en introduisant dans le scandé de la mesure **l'ensemble de tout l'organisme,** au lieu du seul geste de la main. Les nuances les plus subtiles des temps sont assimilées avec la plus grande aisance.
Mais allons encore plus loin. Cr-r-ac ! Et la collectivité se déchire en deux. Plus de chaire d'orateur. Deux pupitres. Deux contradicteurs. Deux « catapultes ». Dans le feu de la dialectique, dans la discussion se forge la donnée objective, l'évaluation du phénomène, le fait.
« Muraille contre muraille ».
L'autoritaire-téléologique « c'est ainsi » fiche le camp au diable. Faillite complète des vérités-axiomes admises par acte de foi ! « Au commencement était le verbe... » Et si, par hasard, il « n'était » pas ? Parmi les contradictions qui exigent des preuves, **le théorème** inclut le conflit **dialectique.**
Inclut l'essence du phénomène dialectiquement, exhaustivement concevable dans ses contradictions. Irréfutablement. **Dans une intensité maximale.** En mobilisant pour la bataille interne des points de vue opposés les éléments exhaustifs de sa **logique** personnelle et de son propre **tempérament.**
Complexe des instruits par l'expérience — les conditionnés — et de l'ardeur spontanée des reflexes inconditionnés. Dans le creuset de la flamme dialectique se fond le nouveau facteur de l'édification. Se forge le nouveau reflexe social.
Où est la différence, où est l'abime entre la tragédie et le compte rendu ? **Pour autant que le sens des deux consiste à faire cabrer le conflit intérieur et, par une solution dialectique, fournir aux masses réceptrices une nouvelle stimulation activisante et un nouveau moyen de création de la vie.** Où est la différence entre la parfaite méthode de l'oratorio et la parfaite méthode de la cognition ?
L'art nouveau doit mettre un terme au dualisme des sphères du « sentiment » et de la « raison ».
Rendre sa sensualité à la science,
sa flamme et sa passion au processus intellectuel.
Plonger le processus mental abstrait dans le bouillonnement de l'agissante pratique.
Rendre à **la formule** spéculative émasculée toute la splendeur et la richesse de **la forme** charnellement ressentie.
Donner à **l'arbitraire formel** la netteté d'une **formulation** idéologique.
Voici le défi que nous lançons. Voici les exigences que nous notifions à l'ère de l'art qui vient.
Quelle sorte d'art aura la force de s'en charger ?
Uniquement et exclusivement les moyens cinématographiques.
Uniquement et exclusivement la cinématographie intellectuelle. Synthèse du film émotionnel, documentaire et absolu.
Seul, le cinéma **intellectuel** (13) aura la force de mettre fin à la querelle du « langage de la logique » et du « langage des images » — sur la base du langage de la cinédialectique,
cinéma intellectuel, d'une forme sans précédent et d'une fonctionnalité sociale avouée ; cinéma de prise de connaissance maximale et aussi d'une maximale sensualité, possédant à fond l'arsenal de tous les moyens d'action sur les stimulants visuels, auditifs et bio-moteurs.
Mais sur le chemin qui y mène se dresse quelqu'un.
En travers du chemin.
Qui est-ce ? C'est — « l'homme vivant » (14).
Il demande à pénétrer dans la littérature. Déjà, par l'entrée du Théâtre d'Art, il s'est à demi glissé sur la scène théâtrale.
Il frappe aux portes de la cinématographie.
Camarade « homme vivant » ! Je ne dirai rien en ce qui concerne la littérature. Ni le théâtre.
Mais le cinéma — ce n'est pas votre place !
Pour le cinéma vous êtes « une déviation de droite ».
Vous êtes une demande « pas à la hauteur » de ses moyens techniques, des possibilités, donc **des obligations** de son expressivité.
Le degré du développement des outils-moyens de production dicte les formes de l'idéologie. Vous, vous êtes une dictée correspondant au niveau inférieur du développement industriel dans le domaine de l'art.
En tant que thème, vous êtes trop charrue pour la forme hautement industrielle de l'art que représente le cinéma en général, et le cinéma intellectuel avec toutes ses aspirations en particulier.
Et puis vous n'êtes guère mieux adapté au cinéma, et lui à vous, que l'aiguille du chronomètre n'est adaptée au vidage de l'esturgeon !
« L'homme vivant » est tout à fait à sa place dans le cadre des limites culturelles et de la limitation culturelle des moyens du théâtre...
Non du théâtre de gauche, de surcroît, mais précisément du Théâtre d'Art.
Du Théâtre d'Art et de ses tendances qui, aujourd'hui, célèbrent fastueusement leur « seconde jeunesse » autour de ce postulat, justement. Ce qui est parfaitement logique et conséquent.
Quant au théâtre de gauche, faute d'emploi, il a pratiquement cessé d'exister. Il s'est stratifié, soit en prenant la forme ultérieure de son évolution : le cinéma, soit en régressant dans la forme précédente du type AKHRR (15). Entre eux, il ne reste que Meyerhold, et non en tant que théâtre mais en tant que maître.



« OCTOBRE. »



« OCTOBRE. »



Quant au cinéma, sans refuser partiellement — dans le cadre d'une politique réaliste — l'esprit et les tendances du Théâtre d'Art, il doit orienter obstinément sa course du côté du cinéma intellectuel, représentant la forme la plus haute du développement des possibilités de la technique cinématographique...

La cinématographie peut — et par conséquent doit, écraniser d'une manière tangible, sensuelle, la dialectique de l'essence des débats idéologiques à l'état pur. Sans recourir à l'entremise d'une affabulation, d'un sujet ou de l'homme vivant.

Le cinéma intellectuel peut et devra résoudre les problèmes d'une thématique de ce genre : « déviation de droite », « déviation de gauche », « méthode dialectique », « la tactique du bolchevisme »,

et cela, non dans des « épisodules » ou épisodes caractéristiques, mais dans l'exposé complet **de systèmes et de systèmes des notions** (16).

« La tactique du bolchevisme », précisément, et non « Révolution d'Octobre » ou « 1905 », pour prendre un exemple personnel.

La méthodologie elle-même et le système ; en utilisant, bien évidemment, la matière concrète, mais dans un aspect totalement différent et sous un autre point de vue.

Des schémas d'un ordre plus artisanal, tant dans leur thématique — psychologie et psychologie démonstrative — que dans la méthode de narration « à l'aide des entremetteurs-protagonistes », seront la part des moyens d'expression moins hautement industrialisés,

du théâtre et du type ancien de cinéma joué.

La part du nouveau cinéma, seul capable d'insérer le conflit dialectique dans le devenir d'une notion, c'est la tâche d'inculquer sans défaillance l'idéologie communiste aux millions.

En devenant l'ultime maillon de la chaîne des moyens de la révolution culturelle, chaîne qui, travaillant dans un unique système monistique, englobe tout, à partir de l'éducation collective et de la méthode complexe de l'enseignement (17) jusqu'aux formes les plus nouvelles de l'art, en cessant d'être l'art et en passant au stade suivant de son évolution,

c'est uniquement en résolvant de cette façon son problème que le cinéma méritera effectivement sa qualification du « plus important de tous les arts ».

Uniquement de cette façon le cinéma marquera sa différence fondamentale avec le cinéma bourgeois.

Uniquement de cette façon il deviendra partie intégrante de la future ère du communisme. — S.M. EISENSTEIN.

(1) Publié dans la revue « Iskousstvo », 1929. Il va de soi que les termes comme « structural », « fonctionnel », etc., figurent **tels** dans le texte original.

(2) Gueorguy Plékhanov (1856-1918), l'un des premiers marxistes russes, remarquable théoricien de l'esthétique marxiste (contre « l'art pour l'art »). Passé au menchevisme dès 1903.

(3) En russe : « poznanié », dont la liaison radicale avec le mot français est démontrée par la suite.

(4) Karl Schteinen (1855-1929), ethnographe et explorateur allemand. Son livre sur les peuples primitifs du Brésil était très connu en Russie.

(5) La langue russe a deux termes pour désigner le contenu : « soderjanié » (substance, teneur, contenu d'un texte) et « soderjimoié » (ce qui est dans, contenu d'une valise).

(6) S.M. E. emploie plaisamment la formule consacrée qui présage des conséquences déplaisantes.

(7) « D'où l'indissolubilité en allemand de « können » — pouvoir et « erkennen » — connaître ». Note de S.M. E.

(8) Terme créé par Vladimir Bekhterev, créateur de la psychologie expérimentale russe (1857-1927). L'étude des réflexes du cerveau devait, dans sa pensée, remplacer la psychologie.

(9) Terme de l'ancienne boxe collective russe où s'affrontaient deux « murailles » de combattants au coude à coude.

(10) Julian Sokhotzky (1842-1929), professeur de mathématiques, auteur d'un traité fondamental de haute algèbre.

(11) V. Volodarsky (Moïsseï Goldchtein, 1891-1918) militant depuis l'âge de 14 ans. Après la révolution d'Octobre, commissaire à l'information et à la propagande. Tué par les socialistes-révolutionnaires de droite.

(12) Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), musicien suisse, fondateur de la gymnastique rythmique.

(13) S.M. E. cite ailleurs comme exemple du cinéma intellectuel, traduisant en images des notions abstraites, la séquence des « dieux » dans « Octobre » = l'inanité des religions.

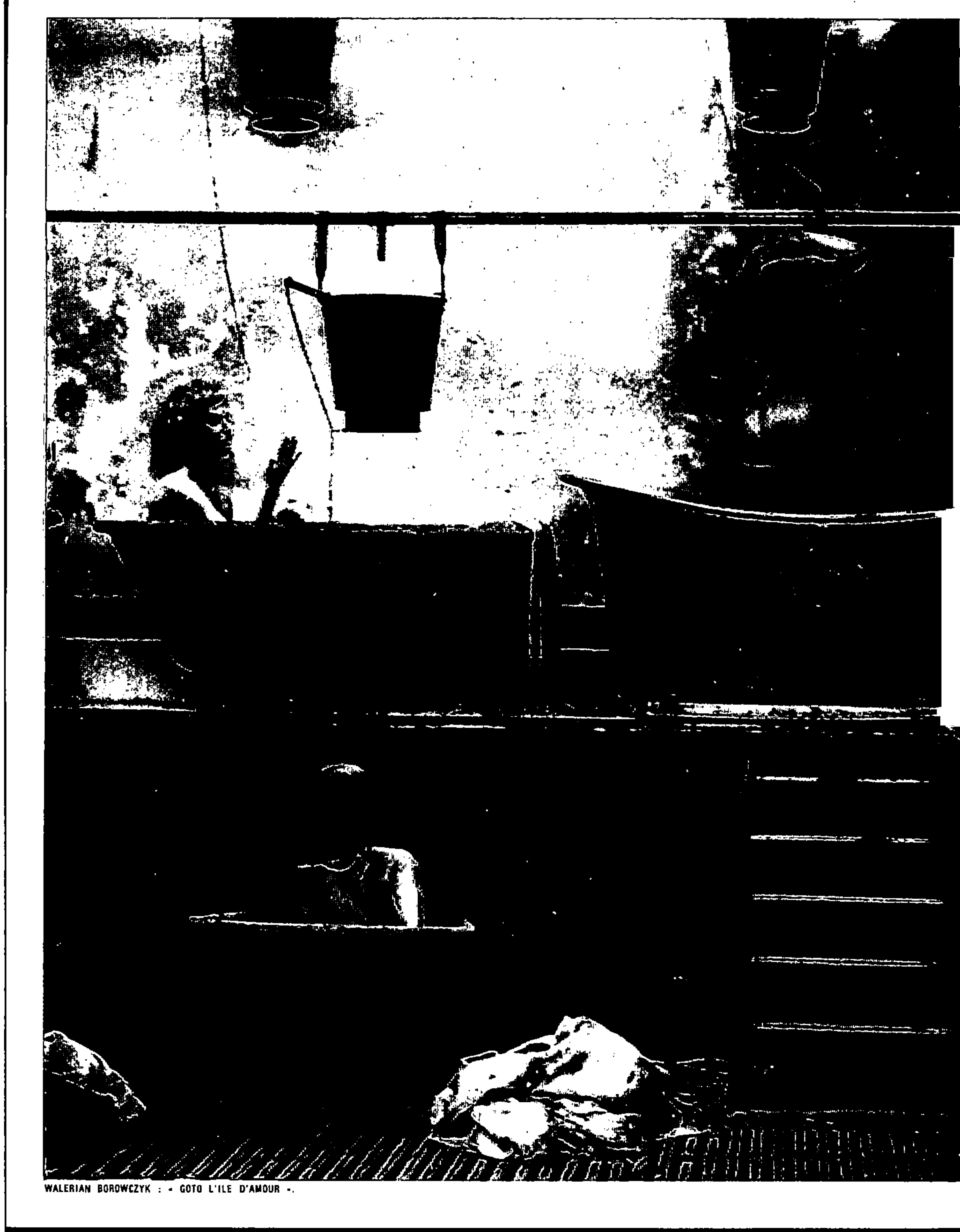
(14) S.M. E. combat ici, principalement, le « schématisme dialectique » de la RAPP (Association des Ecrivains Prolétariens Russes) selon lequel; « l'homme vivant » devait être « animé, humanisé » par un certain pourcentage de traits typiques ou inattendus. Plus tard, il a lui-même réalisé dans « Ivan le Terrible » la personnification de l'homme vivant, dans toute sa complexité.

(15) Association des Artistes de la Russie Révolutionnaire, organisme existant de 1922 à 1932 et qui luttait pour le réalisme dans l'art — un réalisme naturaliste à l'excès, le réalisme « terre à terre », ce que lui reproche S.M.E.

(16) A l'époque, S.M.E. songeait à écraniser « Le Capital » de Marx selon la méthode du cinéma intellectuel. Il ne réalisa jamais ce projet.

(17) Méthode où toutes les matières sont enseignées « autour » d'un thème : le cheval, la maison... Très en vogue en U.R.S.S. au cours des années 20, cette méthode a été appliquée en France par Decroly (ou Decrauly ?).

(Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer. Copyright Cahiers du Cinéma.)



WALERIAN BOROWCZYK : « GOTO L'ILE D'AMOUR ».

Entretien avec Walérian Borowczyk

par Michel Delahaye, Sylvie Pierre et Jacques Rivette


Walerian Borowczyk et les baignoires de « Goto ».

Jacques Rivette Je me dévoue. Commençons par une question bateau : est-ce que vous avez envie de continuer à alterner les films d'animation et les films avec acteurs, ou avez-vous envie de choisir plutôt une des deux directions ?
Walerian Borowczyk Je ne pense jamais à ce problème : même quand je fais des films d'animation, je n'abandonne pas les films joués. Pour moi, c'est la même chose ; je suis toujours surpris — et pourtant je commence à avoir l'habitude maintenant — qu'on fasse la distinction. C'est une mauvaise habitude, une convention. Il faudrait un historien original pour examiner où, quand, comment, on a commencé à faire ce classement, cette séparation par techniques. Ce sont les créateurs de musée surtout qui ont fait ça. La sculpture, la peinture, le cinéma. Et dans la sculpture, terra-cotta, marbre, haut-relief, bas-relief... De plus en plus de spécialisation, dans tous les domaines. Evidemment, il y a tant de techniques : mais il n'y a qu'un seul problème au départ. Bien sûr, pour préparer un film de fiction, il faut convaincre beaucoup plus de gens de qui on dépend, ça prend beaucoup de temps, on est obligé d'y penser longtemps à l'avance, on ne peut pas tout de suite réaliser l'idée première. Il faut s'occuper du financement, de choses qui n'ont rien à faire avec la création.
Rivette Et on ne peut pas non plus faire de brouillon.
Borowczyk Et puis il y a les obstacles administratifs, les autorisations de tournage. Tout ça a commencé quand on s'est mis à produire la pellicule en énormes quantités. Ce n'est pas le tournage qui est une industrie, c'est la pellicule. Nous avons des preuves qu'on peut tourner de très bons films en petites équipes, dix personnes, cinq personnes. C'est la production de la pellicule qui crée les problèmes.

Décomposition et recomposition de la famille dans « Renaissance ».

Rivette Pour en revenir au problème : du point de vue du cinéaste, pour des films d'animation, quelles que soient les différences techniques — dessins, objets animés —, ce ne doit pas être le même sentiment pendant le tournage.

Borowczyk On ne travaille pas dans la même matière, mais c'est la même difficulté. C'est la même chose parce que je ne considère pas un film de fiction comme un film d'un collectif. Malgré tout ce qu'on dit, finalement, le cinéma n'est pas un art collectif. Evidemment, il faut maitriser un plus grand nombre d'êtres humains. Mais quelle part ils prendront, ça... En tout cas il faut être autrement malin avec les êtres vivants, et je ne parle pas seulement de l'opérateur, des techniciens, il y a tout, le producteur, les comptables, etc. Alors il faut avoir, je ne sais pas, un talent. Il faut trouver une méthode pour avoir sur pellicule l'effet final, comme on peut le faire, en tout cas, plus simplement, dans les films d'animation. Il n'y a pas de règle, et en réalité, pas de différence. Je peux prendre un bout de papier, une caméra, et m'isoler, n'avoir aucun contact avec personne. Mais on peut aussi faire un film avec un seul acteur, jouer soi-même devant une caméra. Le cinéma, c'est casser les conventions, être d'accord avec les conventions, pour les casser.

Rivette Vous dites que vous cherchez à avoir tel effet sur la pellicule : savez-vous à l'avance ce que sera le film terminé, ou bien, au contraire, y a-t-il un travail de découverte pendant que vous le faites ?

Borowczyk C'est une question très importante. On peut dire que je sais. Je me fais la projection tout de suite. Au départ, en quelques phrases, il y a l'idée. C'est ensuite exactement comme la boule de neige, petite, en haut d'une montagne. Le problème c'est de choisir la direction pour la faire partir, et la vitesse. Puis elle s'enveloppe, s'enveloppe, fait une grande ravine, peut-être plus grande que je ne suppose, c'est un risque évidemment : je ne connais pas le terrain. Il faut seulement prévoir un grand accident imprévisible, la catastrophe imprévisible, et comment réagir en cas de catastrophe. Je forme ma petite boule et je suis sûr. Après, on s'approche de cette grande masse de neige, et on continue à sculpter dedans : c'est le montage. Je prévois beaucoup de catastrophes, je suis très vigilant. Et je crois que finalement tous les cinéastes travaillent comme ça, en insistant plus ou moins sur telle ou telle phase du travail.

Je ne parle pas des films préfabriqués qui, eux, sont vraiment les créatures d'un collectif, avec quelqu'un qui domine tout, probablement un scénariste. Mais, pour « Kabal » par exemple, tous les mouvements, toute la vie a été soufflée pendant l'exécution : un mouvement indique tel autre, telle scène, telle autre. On peut comparer ça à un film de poupées. Je ne parle pas des poupées de... (je ne veux pas prononcer le nom de Trnka), je ne parle pas de marionnettes, mais des acteurs, qui peuvent être comme des poupées. Alors les phases d'un mouvement ne sont jamais fixées d'avance. Dans le dessin animé classique, on a tout en même temps devant les yeux. Mais avec des poupées, même les poupées-acteurs, il faut prévoir que si on fait un mouvement un peu différent de ce qu'on avait prévu, on ne peut pas revenir en arrière. On ne peut qu'intégrer les erreurs, et en profiter. « Kabal » a été fait un peu comme ça. Un film de poupées ou un film de personnages : finalement c'est la même chose. Le spectateur n'en a pas conscience, et pour lui, cela n'a pas d'importance, mais pour l'auteur, « Kabal » c'était plutôt un film de comédiens.

Rivette C'est-à-dire que M. et Mme Kabal avaient la même réalité que des acteurs, qu'ils voulaient jouer d'une certaine façon.

Borowczyk Oui, et même on n'a pas pu aller contre leur nature. Ils ont pris des premiers mouvements, des principes techniques même, ils ont déterminé leur caractère. Ensuite il n'y a eu qu'à garder la cohérence, en évitant seulement les fautes de goût, la vulgarité. Car avec le même geste, évidemment, on peut faire quelque chose de dégoûtant. C'est une question de surveillance. La cohérence, bien sûr, c'est une tricherie : chacun est méchant et bon. Au cinéma, en général, on ment, on grossit certaines choses. Pour cette raison, je ne vois pas de différence entre le film d'animation et le film joué. Il y a différence de matière, mais la façon de l'utiliser est la même.

Rivette Vous ne voyez pas de différence entre M. Kabal et Pierre Brasseur. Vous avez eu avec eux les mêmes rapports ?

Borowczyk Oui, je savais ce que je pouvais exiger, de lui, et de Kabal. Mais ce sont des personnages absolument opposés.

Rivette Justement, ce qui frappe dans « Goto », c'est que des acteurs comme Brasseur et Dary y sont complètement nouveaux, qu'on a l'impression de les voir pour la première fois.

Borowczyk Je considère que ces acteurs ont un très grand talent ; mais pour moi, c'est comme un papier découpé qui peut exécuter différentes choses. Et puis il y a une grande différence entre un grand acteur et un autre grand acteur. Pour certains il faut tempérer, interdire absolument de rien faire, pour d'autres il faut donner toute liberté. En tout cas il faut accepter la personnalité du comédien. Pour le gouverneur de Goto, je ne l'avais pas imaginé tel qu'il est dans le film.

Rivette Vous n'aviez pas pensé à Pierre Brasseur ?

Borowczyk Au départ j'avais imaginé, pas un dictateur — tous les malentendus viennent à partir de ce mot — mais quelqu'un qui hérite d'un état de choses.

Très souvent l'acteur imagine à l'avance très stéréotypiquement son rôle : s'il joue un gouverneur, il est brutal, cruel, il cherche à être un dictateur exemplaire. Mais justement ma première idée, là, c'était un gouverneur pas conscient, pas cruel, plutôt tendre, plutôt humble. Mais il fait son travail, c'est l'installation, le système. Quand j'ai été devant Brasseur, j'ai vu qu'il ne correspondrait pas à cette idée, mais je l'ai accepté, et je me suis dit : maintenant, quoi faire pour qu'il y ait quand même un personnage véritable. Je ne peux pas vous dire exactement à quel moment j'ai pensé à ces choses, mais en tout cas, j'ai travaillé par soustraction. J'ai profité de sa vitalité dans les cas où ça n'était pas gênant.

Rivette On a l'impression, justement, que ces acteurs français que peut-être on connaît trop, vous les aviez pris exactement comme vous auriez pris des acteurs complètement inconnus, sur leur apparence, sur la façon de bouger, sans du tout vous référer à tout le passé qu'ils ont.

Borowczyk Ça c'est très important, et ça me fait plaisir. Justement c'est ce que je veux dire quand je parle de papier : on peut faire différentes choses avec le même papier. Par exemple, on ne peut pas dire qu'un laboratoire est meilleur qu'un autre. On peut très bien écrire sur un papier qui bave, et pas seulement écrire un texte, dessiner aussi. Il faut utiliser les défauts de matière, et même les défauts de laboratoire. Si vous êtes condamné à mort, par exemple, et qu'on vient vous dire dans votre cellule : « Vous avez une chance : en trois heures il faut que vous fassiez votre autoportrait ». On ne vous donne rien. Eh bien je suis sûr que sans rien avoir de mieux, sans crayon, vous faites l'autoportrait, avec du café, avec du sang. Je pense que la nécessité est mère d'invention. Cette maxime, je l'ai utilisée à chaque instant, au tournage, et pour tout ce que je fais. Par exemple si on est devant un acteur comme Dary. J'ignorais son passé, je ne l'avais jamais vu jouer, mais tout de suite j'ai compris que ça ne pouvait pas être une erreur s'il décrivait le fonctionnement de l'appareil à attraper les mouches, que ce serait plus intéressant que tout, que cela éliminerait toutes les erreurs. Et cela sans changer la lettre du scénario. D'une façon générale, s'il s'agit du choix des acteurs, j'attache une grande attention aux conditions extérieures ; mais ce qui est décisif, c'est la vérité intérieure. Ligia Branice, qui incarne Glossia dans le film, est un exemple idéal de rencontre de ces deux éléments. Sa beauté physique et la vérité absolue de son intérieur peuvent créer des miracles. C'est un cas rare où la grande beauté va de pair avec un immense talent. Il

y a aussi des éléments et des personnages que j'ai ajoutés pendant le tournage. Par exemple, il y a un figurant qui a joué dans « Jeanne d'Arc » de Dreyer. Quand il est venu voir mon assistant pour faire de la figuration, il s'est mis à raconter des histoires irréelles en disant que c'était le vin qui lui rendait l'esprit lucide — et je me suis dit que c'était quelqu'un d'intéressant, et j'ai ajouté ce personnage. C'est un des deux généraux. Il disait : « Moi je suis un figurant inspiré ».

Cahiers Et le général sourd, avez-vous eu l'idée du personnage avant de tourner ?

Borowczyk Le général Gwino était prévu dans le scénario, mais je n'avais pas prévu sa surdité. L'acteur était vraiment sourd (il refusait de le reconnaitre) et j'ai eu l'occasion d'introduire le cornet, son inséparable. C'est un acteur très consciencieux. Ce genre de détails, ces anecdotes, ce n'est peut-être pas secondaire. Ces choses vivantes sont très émouvantes.

Cahiers Comment avez-vous eu l'idée de choisir Guy Saint-Jean ?

Borowczyk Je l'ai vu dans « Jeu de massacre » de Jessua. Il faisait le rôle d'un détective. Ce petit rôle m'a donné tout de suite l'idée des possibilités de cet excellent comédien. C'était un acteur du T.N.P. qui a joué pendant plusieurs années avec Jean Vilar.

Cahiers Vous avez dit tout à l'heure qu'il n'y avait pas une vraie dictature dans l'île de Goto. Ce qui est essentiel, c'est que dans cette île, personne n'est méchant. Tout le monde fait un certain travail qu'il est là pour faire.

Borowczyk C'est la notion de crime qui est un peu effacée. Mais il y a quand même des punitions, pour le vol, pour l'assassinat. En fait il y a vraiment la dictature, mais ce système n'a pas été créé par ce gouverneur-là, Goto III.

Rivette Mais vous pensez que le premier gouverneur était, lui, responsable ?

Borowczyk Probablement qu'il y a eu en effet une grande tricherie de la part du premier gouverneur, après la demi-destruction de l'île. Il a probablement beaucoup changé la loi primitive, qui était commune à tout le royaume. Et ensuite la loi a dégénéré. Mais je ne suis pas très conscient, très au courant de cette histoire. J'ai simplement voulu que tout cela soit le plus crédible possible, sans m'occuper du manque de cohérence.

Rivette On a plutôt le sentiment d'une grande cohérence, et l'impression que vous savez beaucoup de choses que vous ne nous dites pas sur Goto. On pense que vous connaissez par cœur toutes les archives de Goto.

Borowczyk Le film, après le premier montage, durait trois heures. J'ai supprimé beaucoup de scènes, des épisodes entiers.

Rivette Le film était-il trop long pour vous ?

Borowczyk Non, pas pour moi. Mais mon contrat disait que je ne devais pas



« Holy Smokes » : stock-shot dans un film publicitaire pour les cigares Wills.


GARS
FOR
WOMEN
THE
GOVERNMENT
IS
MURDERING
WOMEN!
der

1

2

1. « Les Jeux des Anges ».
2. « Diptyque » de Walerian Borowczyk.

dépasser une heure et demie, quelque chose comme ça... Donc, j'étais obligé de raccourcir le film. C'était l'unique manque de liberté, accepté par moi-même.

Cahiers C'est très dommage. Quels étaient les épisodes coupés ?

Borowczyk Par exemple l'épisode du jeune garçon, Gilo, l'assistant de Grozo : il apparaissait trois fois, son personnage était beaucoup plus développé.

Rivette On a l'impression qu'il devait y avoir beaucoup plus de choses sur Ginette Leclerc. Son personnage devient mystérieux : on se demande quels rapports elle a eus avec son mari et les autres personnages.

Borowczyk Il y en avait davantage sur elle, oui. Mais je voulais que ce personnage reste mystérieux, le laisser exprès sans contours, de toute façon. Mais évidemment, une suppression en attire une autre, en chaine, pour garder la cohérence. Il y avait aussi le personnage du barbu, à la fin, celui qui tue Gono sur la scène, qui était un personnage plus important. On le voyait prendre la place de Grozo dans le chenil, quand celui-ci devient officier.

Rivette C'est-à-dire qu'en fait, vous avez resserré le film sur Grozo ?

Borowczyk Il y a aussi des détails que j'ai changés, qui n'étaient pas indispensables : par exemple il y avait deux revolvers. Grozo échangeait un revolver qui ne tirait pas, contre celui du petit musée de l'école qui, lui, tirait. Mais pour d'autres scènes, que j'avais tournées plus longues que prévu parce que j'avais utilisé certains accidents survenus pendant le tournage, cela m'a contrarié davantage de les raccourcir. D'autres, au contraire, pour ces mêmes accidents en cours de tournage, j'ai dû les tourner moins longues ; par exemple l'histoire d'amour entre Glossia et Gono était prévue plus développée, j'y ai renoncé parce que le jeune acteur ne m'a pas donné entière satisfaction. Ce qui reste, marque un personnage.

Rivette C'est une silhouette.

Borowczyk Les trois heures dont je vous ai parlé, c'était le premier bout-à-bout. Là-dessus, j'aurais bien encore coupé une demi-heure, donc la version intégrale aurait dû avoir deux heures et demie. De toute façon, comme je vous le disais, je voudrais qu'il reste un mystère : en particulier sur les rapports des personnages entre eux. On sait que quelque chose lie les gens, mais la plupart du temps on ne sait pas quoi, et ce n'est pas important. Et puis, il faut aussi laisser les spectateurs deviner, supposer quelque chose. Mais c'est un film si réel, si réaliste. Je peux dire consciemment qu'il s'agit d'un surréalisme inconscient et involontaire.

Cahiers Vous avez parlé tout à l'heure d'installation et de travail. Presque tous vos films pourraient se définir de cette façon. Il y a une installation, un groupement de gens ou d'objets, ou les deux...

Borowczyk Oui, c'est une espèce d'exposition. Au départ, il y a un assemblage des éléments qui après joueront un rôle dans différentes directions.

Cahiers Tout ce qu'on verra à la suite est donné au départ du film. Par exemple, dans « Les Jeux des anges ». Il y a un principe de départ, et tout ce qui suit découle de sa mise en branle. Et en même temps, l'histoire que vous racontez, c'est comment l'installation travaille, et comment aussi elle change, comment elle évolue par rapport au principe de départ.

Borowczyk En tout cas, j'aime beaucoup les mécanismes, les pendules, les montres, les mécanismes en général, qui sont conçus pour bouger selon la volonté de l'inventeur. Je n'aime pas utiliser le mot « schéma », je préfère mécanisme. Et pourtant il y a des secrets dans les mécanismes, on ne sait jamais ce qui peut arriver à une mécanique : elle peut tourner, tourner... et tout à coup, faire « cou-cou ! cou-cou ! ». On ne peut pas entièrement prévoir son comportement. Je ne sais pas si j'ai vraiment répondu à ce que vous me demandiez, parce que pour moi, tout est clair, et en même temps, je ne sais rien. En tout cas, ces surprises dont je parle, pour moi c'est tout le secret du cinéma. L'art qui se déroule dans le temps, qui dépend du temps, comme les mécaniques. C'est le jeu continuel sur le temps. Par exemple, la formule classique de composition dramatique, c'est de garder les secrets pour la fin : mais on peut changer cette formule, et le jeu sur le temps devient bien plus intéressant. Dans « Gavotte », le spectateur est préparé à une surprise, et il n'y a pas de surprise à la fin. Le manque de surprise, c'est aussi une surprise.

Rivette Dans vos films, on a plutôt le sentiment que la solution est au début : on part sur une solution, puis elle est mise en cause, et c'est la fin du film qui est une absence totale de solution. On s'aperçoit peu à peu qu'on s'était complètement trompé au début en croyant partir sur quelque chose de très simple. Le plus frappant de vos films en ce sens, c'est évidemment « Kabal ».

Borowczyk Je pense que cela est lié à la méthode de travail, dont le film est la trace exacte. Je dis travail dans le sens de création. Moi-même, je me préparais toujours des surprises. Pour « Renaissance », par exemple, je détruisais les objets, alors je ne pouvais vraiment pas prévoir si un morceau craquerait d'une façon ou d'une autre, j'étais obligé d'être préparé aux surprises, d'utiliser les accidents. Pour moi, c'était aussi l'aventure, et pourtant la fin a été tournée au début.

Rivette Donc, c'est bien le début qui est la solution, et la fin qui est la question. Mais même les films que vous avez tournés « à l'endroit » ont ce côté.

Borowczyk Je peux dire que malgré les surprises, prévues ou imprévues, pour « Goto », je contrôlais la fin au départ, mais il y a des détails que je n'avais pas prévus, par exemple la dentelle de la robe de Glossia qui se déchire. A ce moment-là, l'opérateur a voulu arrêter la caméra, et je l'en ai empêché. Finalement j'ai trouvé cette banalité très bonne, et je l'ai gardée.

Rivette Je voudrais vous poser une question à laquelle vous ne voudrez peut-être pas répondre, concernant les derniers plans de « Goto ». On pense d'abord que Glossia est morte, puis on voit qu'elle respire, on se dit que c'est parce que l'actrice n'a pas pu garder sa respiration. En réalité, qu'est-ce qui se passe ?

Borowczyk Si, je tiens à répondre, parce qu'on m'a très souvent demandé ça. Non, c'est voulu.

Rivette Etait-ce parce que vous avez accepté l'accident ?

Borowczyk Non, pas du tout, parce qu'on peut trouver des astuces pour éviter ça. C'était prévu : elle devait respirer encore. Nous avons même tourné d'abord le moment où elle ouvre les yeux, avant de mourir. D'ailleurs, Grozo a un geste à ce moment-là : il se cache la tête dans les mains, parce qu'il est encore plus terrifié de la voir toujours vivante. J'ai même eu un grand problème avec le long travelling-avant sur le corps de Glossia après la chute sur la scène : j'avais totalement oublié qu'à ce moment elle peut encore respirer, puisqu'elle n'est pas encore morte. Et nous avons fait des tas de calculs inutiles pour savoir à quel moment du travelling, Glossia devait arrêter de respirer... à partir de quel moment on la voyait respirer. Finalement tout était résolu : elle pouvait respirer, et finalement, à ce moment-là, on ne voit pas qu'elle respire !

Rivette Voudriez-vous nous parler de vos premiers films ? Quel est votre tout premier film, est-ce « Dom » ?

Borowczyk C'est mon troisième film en 35 mm, financé normalement. Le premier était « Il était une fois », le deuxième « Le Sentiment récompensé ». Mais j'avais fait beaucoup de films avant. Mes premiers films étaient en 8 et 16 mm et en prise de vues réelles. Je ne veux pas dire que j'ai fréquenté la cinémathèque à partir de huit ans, qu'on m'a donné ma première caméra quand j'ai eu cinq ans... Ce n'est pas vrai. Quand j'ai été pour la première fois au cinéma avec mon oncle, j'ai vu des grands fauteuils qui me cachaient tout.

Rivette Où habitiez-vous ?

Borowczyk J'ai habité dans plusieurs villes, à cette époque c'était Poznan. Plus tard j'ai habité à Cracovie et à Varsovie. J'ai tourné mes premiers films en 8 mm. Comme j'aimais les mécanismes, j'ai acheté ensuite une caméra 16 mm. J'étais encore étudiant à l'Académie des Beaux-arts. Mais c'était simplement un amusement, j'ai très vite abandonné. A ce moment-là, ce n'était pas tellement important pour moi.





« Goto l'île d'amour », de Walerian Borowczyk.

Rivette La peinture était plus importante ?

Borowczyk Oui, et je ne savais pas apprécier les possibilités de cette nouvelle technique.

Rivette Et qu'est-ce qui vous a fait changer d'avis ?

Borowczyk J'aimais le cinéma comme distraction. Ça m'amusait beaucoup. Pour moi je faisais des projections de diapositives. J'avais un grand atelier circulaire à Varsovie. Je projetais sur un écran transparent, suspendu au centre. Et je peignais directement sur la pellicule de format photographique des petits tableaux que je projetais à des amis. L'effet était formidable : on était chez soi, mais il y avait comme un fantôme au milieu de la pièce. C'était quelque chose de tout à fait irréel. Après j'ai fait plusieurs films en 16 mm. J'ai fait un film dans l'atelier de Fernand Léger, à Gif-sur-Yvette, l'année suivant sa mort. J'aimais beaucoup Fernand Léger comme peintre, mais je n'étais pas venu exprès pour faire ce film. J'avais cette caméra 16 mm, et je tournais. J'étais là pour visiter la France, en tant que peintre. C'est ainsi que j'ai visité son atelier, et j'ai profité de l'occasion pour faire un film. Un atelier, évidemment, il n'y a pas de mouvement : il n'y avait qu'un chat noir qui bougeait, je l'ai filmé. Et j'ai essayé tout de même de faire **un film**. A Paris, aussi, j'ai fait un documentaire de vingt minutes, que j'ai appelé « Photographies vivantes », parce que c'était un film de plans, sans continuité, chaque plan ayant son histoire propre, sa dramaturgie. C'était un album de photos animées. Mon vrai premier film c'était « Il était une fois ». J'ai inventé trois sujets à la fois. D'abord j'ai imaginé « Dom », un film composé de très courtes séquences séparées par un visage de femme-témoin. Un film composé comme un recueil de vers. Dans « Le Sentiment récompensé » j'ai eu envie de porter à l'écran les tableaux d'un peintre du dimanche. La troisième idée, une histoire pour enfants et adultes racontée à l'aide de papiers découpés, a été réalisée la première — c'est justement « Il était une fois ».

En réalité, je ne sais pas pourquoi je fais des films. Il y a une raison, mais vraiment je ne peux pas vous la dire. Je fais cela manuellement. Surtout je veux faire du très bon travail, faire **bien** les détails. La précision. Je cherche à refaire, à améliorer, je cherche la perfection. C'est peut-être cela le moteur.

Rivette Nous aimerions parler du son dans vos films. A ce propos, il y a une chose qui m'a frappé à revoir « Rosalie », c'est que le « souffle » soit coupé chaque fois qu'il y a des plans de coupe, que vous ayez tout le temps gardé les entrées et les sorties de « souffle ».

Borowczyk Vous aimez ça ?

Rivette Enormément. Et c'est une chose dont les mixeurs ont horreur. Chaque fois, j'essaie de me battre là-dessus, et je me fais toujours avoir par les mixeurs. Là, je vous admire d'avoir été plus fort qu'eux. C'est une chose tellement belle ces entrées et sorties de « souffle », qu'on avait dans les films de 1930, et qu'on n'a plus dans les films actuels où on a un son tellement lisse, tellement plat.

Borowczyk Je suis content que vous disiez cela, parce qu'un des premiers spectateurs du film m'a dit « C'est très bien... mais il y a une chose qui m'a gêné, ce sont les trous dans le son... cela donne le sentiment du défaut, du mécanique... » « Mais justement, j'ai fait ce film pour ça. J'ai fait ce film pour les trous, justement. » Mais il n'était pas convaincu. J'avais voulu jouer avec les défauts techniques. Un trou, c'est une matière.

Rivette C'est comme un tableau où on laisse de la toile complètement blanche.

Borowczyk Et il n'y a rien d'autre qui puisse donner le même sentiment. Trouver des gens qui vous comprennent, c'est le plus difficile. Créer une équipe pour le tournage, c'est très important, c'est le plus difficile. Des gens qui vous comprennent quand vous parlez. Ou bien on tombe sur de purs techniciens, des aveugles. Ou c'est le technicien « artiste », qui vous conseille. Qui vous parle de couleurs pastel, d'agréable et de pas agréable. On vous fait toujours l'étalonnage avec le repère « chair humaine », et on vous dit « les arbres, ça ne va pas parce que le ciel doit être bleu, et il n'est pas bleu, il est rouge ». Je dis que c'est un « effet », on me comprend pour ce plan, mais les problèmes recommencent au plan suivant. On exécutera à la fin votre volonté, mais, pour y arriver, combien on aura perdu de temps.

Rivette Ou alors ils exécutent sans y croire, et ils le ratent quand même, en essayant de l' « améliorer » par derrière. Et l'on s'aperçoit après coup qu'on a été trompé. Ce qui est drôle c'est que, finalement, les techniciens ont le même point de vue que les producteurs et les distributeurs : pour eux, la qualité c'est le lisse.

Borowczyk Et ils sont très dangereux, parce qu'ils prétendent être les représentants du public, du spectateur ordinaire. Le spectateur ordinaire, c'est-à-dire les masses — supposons que maintenant le niveau culturel est si élevé que le public est conscient — ce public se développe. Mais ces techniciens dont nous parlons restent toujours au même niveau — créé je ne sais pas où ni quand — du plus mauvais goût, petit-bourgeois. Sans doute ce goût s'est créé au moment où les laboratoires ont pris de l'importance, à partir du moment où il n'y avait plus des gens comme Meliès pour prendre les décisions à tous les niveaux de la fabrication du film. Le moment où on a commencé à avoir confiance dans les spécialistes. La caméra, le son, le ca-

drage et le metteur en scène, qui était celui qui est là pour diriger les comédiens. En somme, un monsieur de théâtre, qui n'a même pas à regarder dans la caméra. Et maintenant, tout est arrêté : un technicien transmet aux jeunes la gloire de son métier, mais toujours dans le même goût. Mais le public qui va au cinéma ne sait pas s'il voit du 16, ou autre chose : il veut quelque chose de nouveau, il ne sait pas quoi, il s'attend à ce qu'on le lui donne. Et le goût médiocre de la majorité des films est conservé par ces spécialistes qui freinent le progrès dans la perception des films. Par exemple, pour cette histoire de trous dans le son, si vous n'obtenez pas ce que vous désirez, le spectateur n'est pas conscient de ce qu'il perd, mais vous, vous le savez, vous savez quel était ce détail qui pouvait lui apporter beaucoup plus, une émotion plus riche. Mais tout cela, nous le savons, pourquoi le répéter ?

Rivette Non, je crois au contraire qu'il ne faut jamais se lasser de le répéter, parce que même les soi-disant amateurs de cinéma, les « cinéphiles »...

Borowczyk Les cinéphiles ?

Rivette Oui, c'est un mot affreux...

Borowczyk Ciné-club ? L'éducation des connaisseurs de cinéma ?

Rivette Oui, justement, c'est ceux-là à qui il faut répéter inlassablement ce genre de choses, parce que ce sont ceux-là qui croient, comme les techniciens, comme les producteurs, que le beau c'est quand c'est comme ça, très lisse, très léché, très propre.

Borowczyk C'est un manque de confiance vis-à-vis des créateurs.

Cahiers Dans tous vos films, il semble que vous cherchiez toujours dans le noir et blanc une teinte particulière de la pellicule. N'est-ce pas une référence à une époque ancienne du cinéma, la pellicule teintée ou l'orthochromatique ?

Borowczyk En fait, je m'occupe beaucoup de l'éclairage. Je veux cacher les sources de lumière, j'essaie volontairement de supprimer le jour ou la nuit, je ne veux pas qu'on devine où sont les fenêtres. Ensuite, sauf dans des cas exceptionnels où ça joue le rôle principal, je n'aime pas créer les émotions par les taches d'ombre. On dit que c'est cela le cinéma : l'ombre et la lumière. Mais je n'aime pas la photographie dans le style « Photo-Rembrandt ». C'est le style des photographes de province. C'est le clair-obscur pour première communion, mais privé du charme d'un primitif. Il y a beaucoup de films qui sont éclairés comme ça. Peut-être qu'on peut le faire, il n'y a pas de règles, mais c'est la facilité, la dramaturgie des lumières dans tous les manuels de l'IDHEC et de toutes les écoles. C'est le manuel d'éclairage où on vous parle toujours de contre-jour ou d'intensité dramatique. On vous donne des exemples : tel éclairage, tel sentiment. C'est comme pour les couleurs : le jaune pour la jalousie, le noir pour le deuil, le vert pour l'espoir. Ainsi tous les conseils d'éclairage catalogués, et appris par des réalisateurs jeunes, des opérateurs, sont répétés à l'infini parce que c'est très facile d'avoir une recette. On applique au cinéma des exemples tirés de l'histoire de la peinture, et le plus souvent mal interprétés. Mais le cinéma ce n'est pas la peinture ; c'est de l'image, mais ce n'est pas de la peinture. Je crois qu'il faut éliminer tous les éléments qui font référence à la peinture. On peut parler des couleurs des tissus, des matières, ça, ça n'a rien à voir avec la peinture, c'est la réalité. Pour la faire ressortir, il n'est pas nécessaire de faire appel au théâtre d'ombres.

Rivette Pour vous, la matière est plus importante que la technique d'éclairage.

Borowczyk Oui. C'est-à-dire qu'il faut simplement supprimer tout ce qui gêne, tout ce qui cache. Si vous éclairez d'un côté ou d'un autre, la comparaison avec la sculpture s'impose : « on sculpte avec la lumière ! » Alors un opérateur-réalisateur préfère être sculpteur, un autre préfère être peintre. Il n'est pas interdit de peindre par la lumière, comme Rembrandt. Mais l'éclairage, ce n'est pas le plus important chez Rembrandt. Et si c'est le plus important, c'est valable seulement pour Rembrandt, pas pour tout le monde.

Cahiers Mais la couleur même de la pellicule ?

Borowczyk Pour « Goto », j'avais d'abord eu l'idée de faire tirer en sépia, mais après essais, j'ai renoncé et tiré une copie noire et blanche.

Cahiers Et pour « Diptyque » ?

Borowczyk « Diptyque », c'était du noir et blanc tiré sur couleur pour la première partie du film.

Rivette Du 16 agrandi tiré sur couleur ?

Borowczyk Evidemment le noir est plus profond.

Cahiers Justement, pourriez-vous nous parler des quelques plans en couleur de Goto ? Tous ces plans sont extrêmement courts, sauf celui de la fin et l'on a l'impression qu'ils sont liés à des objets du rêve, presque à des objets-fétiches : les bottines, les chapeaux à plumes, les vêtements féminins.

Rivette Il y a aussi la viande qui n'est pas un objet-fétiche.

Cahiers En tout cas, que signifiaient-ils pour vous, ces plans en couleur ?

Borowczyk J'ai voulu souligner ce fait que dans la vie on ne voit pas la couleur sauf si on y fait attention. Pour moi, la couleur obtenue mécaniquement, c'est très uniforme. J'ai donc voulu dire au spectateur : « n'oublie pas que les objets sont quand même en couleur ». Et pour ces plans en couleur, j'ai choisi les objets qui peuvent le plus frapper l'imagination, par exemple le sang, et pendant un temps si court que vraiment on ne peut pas se livrer à l'examen, mais seulement enregistrer. Après, même si on oublie les plans en couleur, il reste cette impression de couleur, comme dans les films publicitaires où on insère quelques images, à la limite du seuil de perception. C'est un peu la même méthode.

Cahiers Vous pensez que lorsque le film est entièrement en couleur, la force des plans est affaiblie pour l'imagination.

Borowczyk Dans l'état actuel de la technique de la couleur, vous ne pouvez pas maîtriser la totalité de l'écran, comme fait le peintre, et ici, la comparaison avec la peinture est plus utile. Vous ne pouvez pas mettre un ton particulier dans un coin, parce que si vous accentuez une couleur ici, en même temps, les arbres et le paysage se trouvent changés. On ne peut pas jouer sur la surface elle-même comme on le désire. On ne peut pas être libre. Alors, je préfère que tout soit en noir et blanc. C'est une convention aussi, mais alors, on ne parle pas de couleur. Et on peut jouer plus librement avec les gris et les noirs.

Cahiers Ce qui a déjà été fait, c'est de peindre certains objets avant de filmer.

Borowczyk Oui, ça c'est formidable. A condition qu'on puisse perfectionner la méthode de Méliès. C'est lui qui a tout inventé. Seulement ce travail a été fait de façon très artisanale. On pourrait encore le faire, mais ce serait trop cher.

Cahiers Nous ne parlions pas de peindre sur la pellicule, mais de peindre le paysage.

Borowczyk Ah ! ça, j'ai horreur de ça ! C'est du théâtre filmé, ce n'est pas du cinéma. C'est un décor créé, qu'on filme après. Antonioni a fait ça : mettre un mur rouge derrière les scènes d'amour, parce qu'il parait que la couleur rouge excite. Mais c'est de la symbolique des couleurs banale.

Rivette Et le film de Lapoujade, « Le Socrate », l'avez-vous vu ?

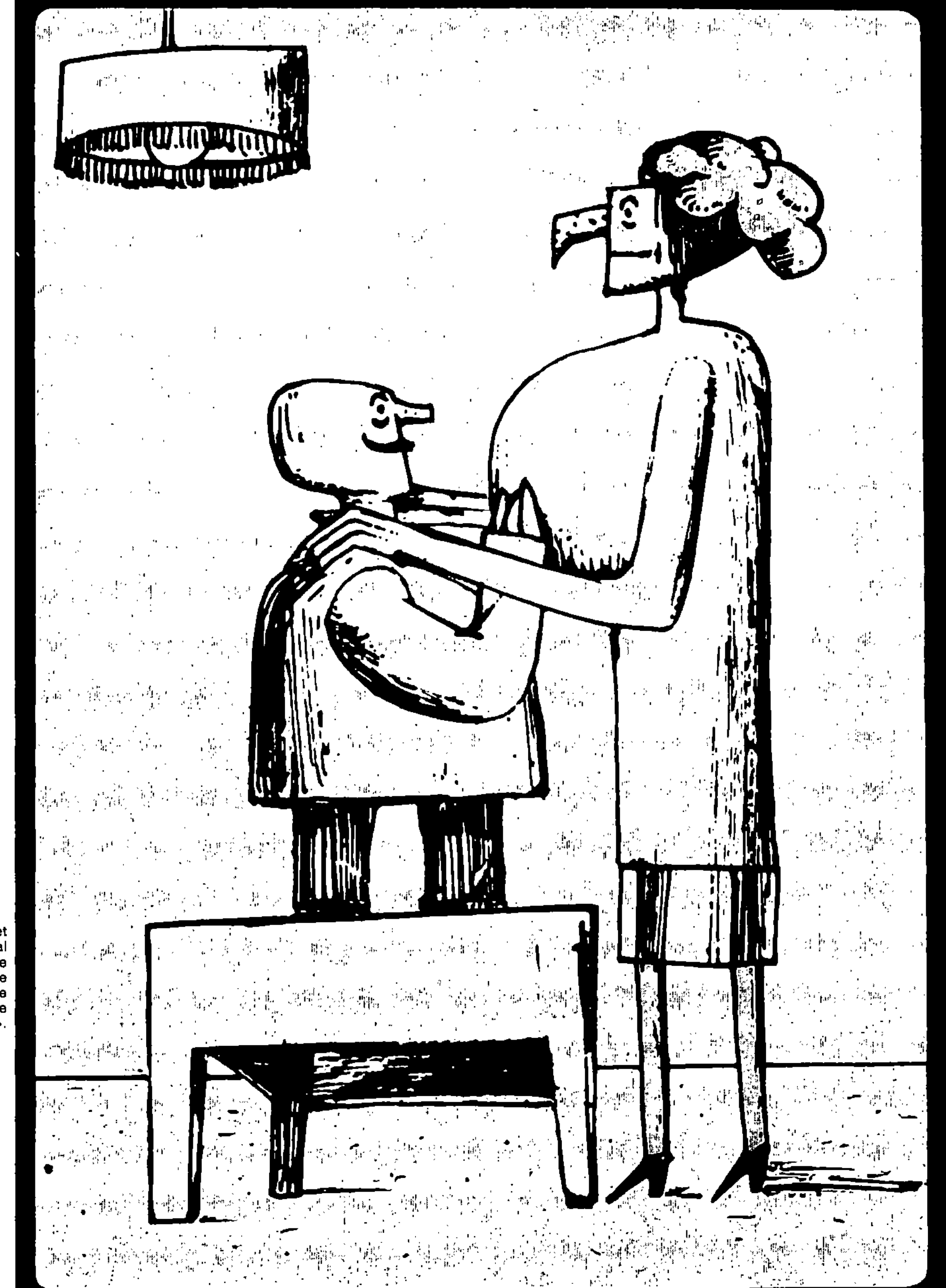
Borowczyk Oui, et je l'aime beaucoup.

Rivette Il y a justement beaucoup de décors peints dedans.

Borowczyk Oui, mais dans son film, ça passe, parce que c'est arbitraire.

Rivette Parce que ce n'est pas lié à des références psychologiques.

Borowczyk C'est ça. Antonioni, parce qu'il fait un film en couleur, montre un peintre qui fait la peinture des murs ! Evidemment... Mais c'est très naïf. Moi, je rêve d'une caméra où, en regardant dans le viseur, on puisse au fur et à mesure faire la peinture, que tel personnage là, ou là, soit colorié comme je veux. Pour former la surface de l'écran comme je veux, comme un peintre, exagérer la couleur ou la déformer là où je veux, mais sans rien changer dans le décor. Tout régler par la caméra elle-même. Cela n'arrivera peut-être jamais. En dépit d'une telle caméra, il ne faut pas imiter le peintre. Quant à peindre sur la pellicule, comme vous disiez tout à l'heure, c'est faisable, mais il faut que ça réponde à des



M. et Mme Kabal dans le « Théâtre de M. et Mme Kabal ».

exigences très cohérentes, comme chez Méliès justement. Je ne peux pas toujours ajouter mécaniquement des couleurs une fois qu'un film est fait. En tout cas, en attendant la technique parfaite de la couleur, je prépare un film en couleur.

Rivette En considérant la couleur comme un élément de réalité, ou bien comme quelque chose que vous avez envie de modifier ?

Borowczyk D'une façon normale. Ce qui est important, c'est de mettre de l'ordre. Organiser les plans, choisir les motifs, et aussi des idées où la couleur est nécessaire. Prenons par exemple un film comme « Beckett », ce n'est pas la couleur qui est le plus important dans le film. Il y a énormément de dialogues, et on se demande pourquoi le film est en couleur. Si les personnages parlaient en noir et blanc ce serait la même chose, si on fermait les yeux ce serait la même chose.

Rivette Même si on sortait de la salle.

Borowczyk Ça serait mieux, déjà.

Cahiers A propos de l'époque où se situe « Goto... »

Borowczyk C'est aujourd'hui.

Cahiers Justement, c'est l'époque de Goto III, mais vous auriez pu choisir l'époque de Goto I, ce serait la même. Est-ce important pour vous, cette référence faite **de nos jours** à l'époque de la fin du XIXe siècle ?

Borowczyk Si je l'ai fait, c'est que c'était sûrement nécessaire, mais pourquoi ?

Cahiers C'est une époque que vous aimez bien.

Borowczyk J'ai fait cela intuitivement : j'ai voulu faire de l'anticipation en arrière. Je pense qu'on voit toujours mieux avec du recul. Et l'exotisme du recul historique aide à avoir du recul. L'exotisme qui est fait des accessoires d'une époque. Je peux faire comme Godard dans « Alphaville », habiller les personnages comme aujourd'hui et dire que l'action se situe en l'an 2000 ou autre. Ainsi, il a fait moins d'erreurs que les autres qui essaient d'inventer des costumes, et qui habillent les gens en costumes d'astronautes, ce qui est toujours ridicule. Mais Godard a créé lui aussi un certain exotisme. J'ai choisi cette époque pour créer un exotisme sans créer des signes difficiles à déchiffrer — objets, costumes, etc. Et puis, c'était aussi une certaine ironie, mais c'était surtout l'exotisme que je cherchais, avec des signes faciles à déchiffrer.

Rivette Et sans arbitraire ?

Borowczyk C'est cela.

Cahiers Vous parliez d'ironie tout à l'heure, et justement, cette époque d'avant 1900 fait tout de suite penser à l'opérette, rien que par ses costumes par exemple.

Borowczyk C'est ce que nous imaginons de cette époque. C'est une époque qu'on connaît assez bien, parce qu'elle n'est pas très lointaine.

Rivette Et l'époque où la photographie commence vraiment à se généraliser.

Borowczyk Oui, c'est très important. Et en même temps une époque assez éloignée pour n'être pas hier mais avant-hier.

Cahiers L'exotisme du film vient de ce qu'à notre époque on ait conservé arbitrairement un fragment d'une époque passée. Donc c'est aussi un film sur ce qu'on a conservé, dans la société de maintenant, de cette époque.

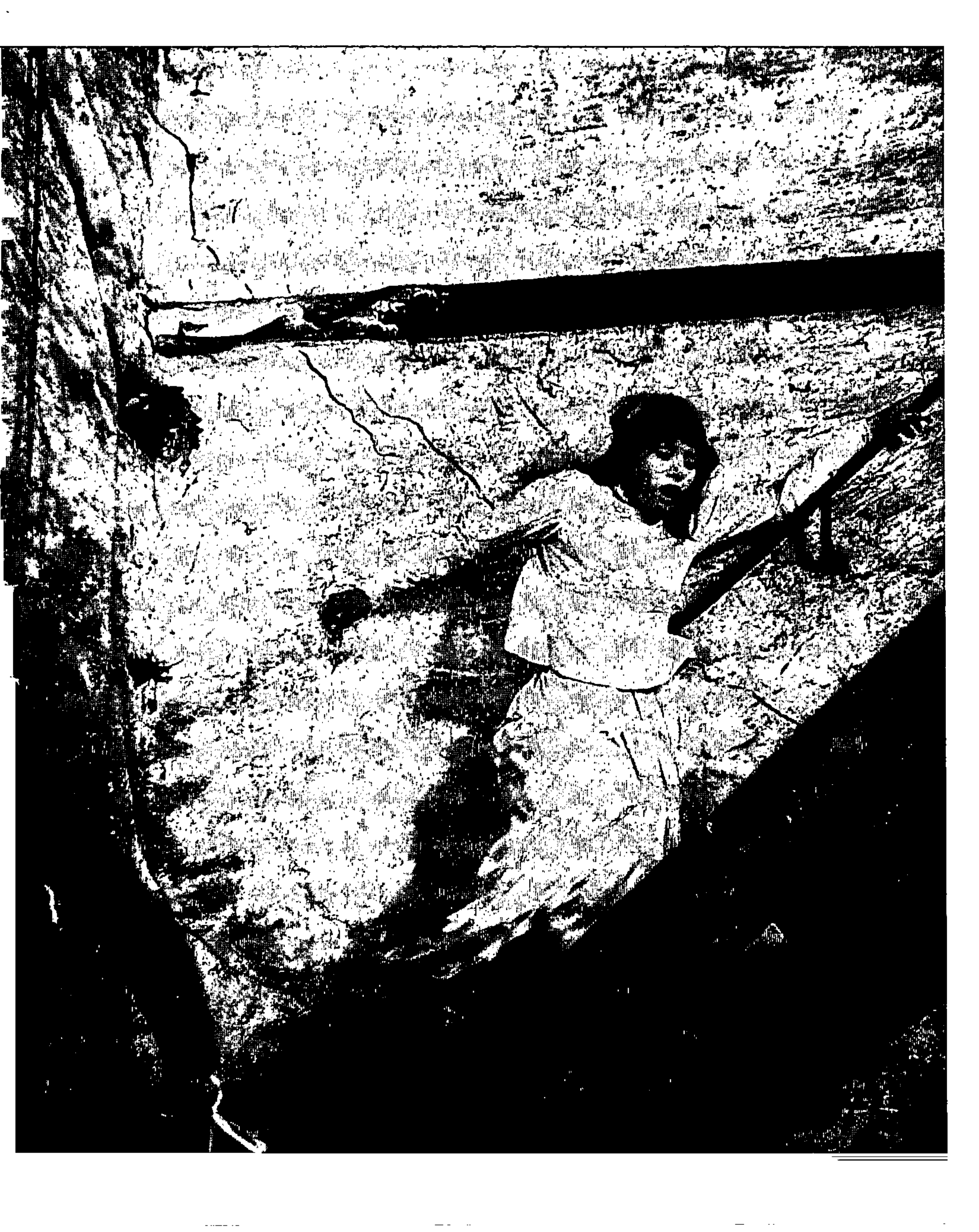
Borowczyk Ça me fait toujours rire quand je vois sur les murs de Paris encore aujourd'hui affiché « Défense d'afficher. Loi du 29 juillet 1881 ». Il y a eu entre temps deux guerres, et qui aurait pensé qu'une loi de presque cent ans serait encore valable ! Et les formulaires ! Une fois j'ai voulu tourner un film dans un cimetière. Il faut passer par des formalités terribles, parce qu'il est interdit de filmer les tombes sans autorisation de la famille. Il y a une liste des tombeaux libres à filmer, mais elle doit dater d'un siècle. Bien des institutions de ce genre doivent dater du XIXe siècle et sont toujours valables.

Cahiers Nous avons dit tout à l'heure qu'il y avait dans vos films l'installation au travail. Mais tout se passe comme si dans « Goto » on avait voulu réaliser la perfection de la même installation, c'est-à-dire conserver le mouvement perpétuel, avec la conservation de la même énergie. Toutes les machines qu'on voit dans « Goto » fonctionnent uniquement sur un principe mécanique.

Borowczyk De toute façon, j'ai choisi cette époque, mais j'aurais pu en choisir une autre. J'ai trouvé que c'était une époque techniquement plus primitive que celle d'aujourd'hui, mais on peut comparer les efforts et l'énergie de cette époque avec ceux de la nôtre. A petite échelle, c'était l'illustration de chaque époque. Pourquoi j'ai choisi les signes extérieurs, les objets de cette époque-là, c'est vraiment un hasard. Peut-être que j'aime ces objets, et peut-être que c'était une époque à la fois assez lointaine et assez proche pour que soient évitées les comparaisons trop directes avec la nôtre. On fait souvent des reconstitutions de la Deuxième Guerre mondiale dans les films. Sur cette époque on a beaucoup de documents, et même des témoignages de gens encore vivants, et on vous reprochera toujours de faire des erreurs. Tandis que si on choisit une époque dont il reste beaucoup de traces, mais plus guère de témoins, on se fait croire parce que le public peut rattacher ce que vous montrez à des objets encore familiers, et en même temps, on a plus de liberté avec la vraisemblance, on peut mentir. Tous ces changements de cabinets de ministres, on ne s'en rappelle rien : il y en a tellement eus. Je veux dire qu'on croit dans les choses que je montre sur l'écran, parce que les objets ne sont pas tellement bizarres (Suite p. 58.)



Guy Saint-Jean et Ligia Branice dans « Goto l'île d'amour », de Walerian Borowczyk.





« Dom »
de Walerian
Borowczyk.

L'île Borromée

par Sylvie Pierre

Tout est tellement dans tout chez Borowczyk, qu'en fait de méthode pour analyser son œuvre, il faut bien s'en tenir au vieux truc de tirer par un bout, en espérant que tout viendra à la suite, à nos risques de cafouillages, et périls de redites.

Donc, Borowczyk aime visiblement les dictionnaires. Deux de ses courts métrages en sont (« Le Dictionnaire de Joachim » et « L'Encyclopédie de Grand-mère »). Et dans tous ses films s'exerce de façon plus ou moins évidente une fascination du catalogue, de la démarche énumérative. Dans « Goto » : énumération des tâches de Grozo (les mouches, les chiens, les chaussures), des différentes parties d'une selle, des espèces de mouches.

Enumération d'éléments. Elémentaire. Les films de Borowczyk fonctionnent selon des principes étonnamment simples : répétition, antithèse, alternance.

A se demander justement s'ils ne fonctionnent pas justement par la force de l'étonnement que provoque ce scandaleux élémentaire : l'idée de « Diptyque », si payante, si proche de l'absurde par sa simplicité.

Personnages élémentaires eux aussi, animés seulement de l'énergie nécessaire à des mouvements qui ne sont eux-mêmes qu'une sorte d'opiniâtreté, de persévérance dans la simplicité de l'être, qui, lorsqu'elle est contrariée, fait drame : Grozo dans son amour pour Glossia, le nain de Gavotte dans son être-là-tranquille, la rose de « Diptyque » dans sa roséité. Objets ou être humain, peu importe dans ces conditions. Compte seule l'intensité d'existence.

L'amour de Borowczyk pour **l'élément** éclaire la particularité de son réalisme.

En donne peut-être la clé l'étonnante collision Maupassant-Borowczyk dans « Rosalie ». Le récit une fois décapé de la « littérature » tant exécrée par Barthes (sans doute pour la simple raison qu'il est parlé, donc désécrit, donc innocenté), demeure du réalisme de Maupassant sa plus grande force : non pas la description, mais la dis-crétion, le processus d'accumulation de réalité, d'avec qui, d'avec quoi. Et la trouvaille de Borowczyk ici, c'est d'avoir si l'on peut dire concrétisé systématiquement cette discrétion réaliste, par l'insertion répétée dans les gros plans de Rosalie racontant son histoire, de plans de coupe sur différents objets qui au fur et à mesure du récit réalisent la fiction par leurs métamorphoses, mais ce faisant lui appliquent un troublant hétéroclite, un bizarre halètement logique (1).

Il y a trouble en effet, car cet élémentaire, ces éléments, au niveau des raisons combinatoires, des justifications logiques, ne renvoient qu'au plus violent arbitraire. Cette liste de travaux confiés par le gouverneur, quel péril capital ne cache-t-elle pas ? Et pourquoi ce paysan revenant de son champ labouré dans son vieux tacot, son chien courant derrière lui (premier volet de « Diptyque »), nous plonge-t-il dans un film d'horreur ? Il y a chez Borowczyk comme une terreur de la simplicité, et plus généralement, comme une terreur du sujet. Vieille hantise surréaliste sans doute, mais qui ici, au lieu de jouer l'apparence de l'effacement et de l'accueil (le sujet venu d' « ailleurs », d'où la magie), s'avoue dictature d'un auteur, et triomphe de la volonté.

Ce qui fait du cinéma de Borowczyk l'un des plus terroristement fondés sur la fascination et du même coup interdit qu'on lui applique toutes épithètes de l'anodin du genre « farfelu », « modeste » ou « fantaisiste ». « Si j'étais dictateur... », dit Borowczyk en riant. Mais qu'est-il d'autre dans ses films ? Manipulateur-né.

D'objets, de mécanismes, de marionnettes, d'acteurs, d'espace, de son. Ménageant même dans ses prévisions (comment ne pas penser au dictateur audibertien ?) l'espace de la catastrophe.

Créateur de desseins animés.

Proche en somme de Mac Laren et autres grands abhumanistes machineurs de cinéma. Mais de l'autre côté, auteur invétéré qui s'exprime dans son œuvre, au bord du gouffre de la non-modernité. Chez lui, et chez beaucoup d'autres, c'est cette instabilité qui nous passionne.

Et puisqu'il est clair que nous ne devons plus parler en termes de « thématique », demandons raison au camarade Borowczyk de sa productivité obsessionnelle.

Premier domaine de fécondité : le démodé-désuet-ancien-poupées de porcelaine-phonographe-jupons de dentelle-Maupassant-clavecin-images d'Epinal-baleines de corset-Romance de Nadir-photos jaunes. Là-dessus, l'inspiration de Borowczyk est inépuisable. Comme s'il y avait pour lui déclic mental dans l'idée de « temps passé ». Et s'adressant à des spectateurs tous plus ou moins nostalgiques et férus de foire aux puces, quel profitable circuit de lecture n'installe-t-il pas, du spectateur à ses films ?

Autre domaine : l'arbitraire-violence-dictature-engrenage-monstrueux état de choses-cruauté aveugle des destins-tendances des êtres à s'entre-détruire avec loi du plus fort-des choses à se détériorer. Enfin tout l'appareil d'absurde, de malheur, de déplaisir comme condition du monde, Borowczyk est si l'on peut dire à l'aise dans ses rouages. Ce qui lui vaut d'avoir réalisé avec « Les Jeux des Anges » un des plus beaux courts métrages d'horreur du cinéma. A travers Kafka et Beckett (et les retombées plus ternes ionesco-copiques), le champ a déjà fait la preuve de sa richesse et de ses risques. Son exploitation au cinéma (plus extensive encore semble-t-il, mais avec déjà les grands jalons Stoheim-Garrel) n'est pas d'un moindre rapport, ni moins délicate, piège à naïfs et outrecuidants, où se prennent particulièrement les réalisateurs de films d'animation, où la métamorphose est si facilement arrivée. Dans ce domaine, l'authenticité de Borowczyk est souveraine. En outre, il innnove par son calme : si la plupart de ses films sont terrifiants et crispés, c'est presque avec bonhomie, avec rondeur. Maîtrise réellement conquise sur l'épouvante, donc, humour véritable. Et là encore, rendement des obsessions.

Enfin — et là on touche à un domaine de l'obsessionnel difficile à définir, trop proche d'une intimité matérielle de la sensibilité, mais c'est pourtant bien là que se trouve, sinon le secret, la qualité la plus exquise de l'œuvre : c'est dans cette paille de fer, paille de bois, tôle rouillée, dans ces chiffons usés, déchirés, sales, ce pierreux, ce charbonneux, ce terreux, dans ces ciseaux, aiguilles, lames, guillotines, qu'il faut chercher le milieu nutritif de l'œuvre, plus exactement, les circuits alimentaires de ses tissus. Modulé dans l' « écrasis d'azur » chez Fautrier, plus aseptisé chez Garrel, c'est le même travail dans le granuleux et l'écorchure. Ainsi « Kabal » déroute par son graphisme ingrat, tout en angles et griffures, comme Dubuffet scandalisait avec ses merdes. Avec Garrel les parentés sont troublantes entre « Goto » et « La Concentration » (les mouches, le bec de gaz, les rails). Et de la même façon que chez Garrel, c'est la même autorité **matérielle** des signes qui interdit leur consommation dans des circuits symboliques, et pourtant, sans que ceux-ci, donc, soient déclenchés, mais immédiatement, par urgence physique, invite à concevoir toutes idées de gêne, guerre, blessure, catastrophe (2).

Sylvie PIERRE.

(1) D'où l'importance des « trous » dans le son à chaque interruption (voir entretien).

(2) Et le démenti si incongru à cette espèce de « tragique sensoriel » apporté par le second volet de « Diptyque » (plans hyperléchés sur des fleurs et un chaton), en donne comme une preuve a contrario.

L'évidence même

par Patrice Leconte

Au fur et à mesure d'une œuvre dont chaque élément est la preuve d'une déconcertante maitrise, Walérian Borowczyk s'est acharné à parfaire un art inhabituel, territoire à part dans le monde du cinéma, et qui est en fait le reflet fidèle d'une pensée forte ainsi que d'une inspiration fulgurante. Bien que ne s'enfermant dans aucun cadre définitif, l'œuvre possède des ramifications profondes dans la littérature, créant ainsi un lien obscur, intermittent, avec la pensée et la démarche de gens tels que Michaux, Breton ou Blanchot. Les visions apprivoisées de « Jeux des Anges » et les soubresauts surprenants du « Théâtre de Monsieur et Madame Kabal » en sont de bouleversants exemples. Dans le premier comme dans le second, Borowczyk, ménageant à perpétuité une forme de mystère réel bien que jamais clairement défini, va faire naître en nous un sentiment de frayeur permanente, à la fois trouble et précis. Ce sentiment de frayeur s'impose en fonction de deux mécanismes parallèles et contradictoires : les événements ou, si l'on préfère, les « choses montrées », sont maintenus volontairement en-deçà de leur signification (en constant décalage donc avec cette signification), tandis que, à partir de la retenue ainsi créée, se forme l'impression angoissante qu'à chaque instant tout peut arriver. De plus, cette dernière impression est à chaque fois contrariée puisque, à une exception près (« Renaissance »), rien n'arrive, le sentiment premier de frayeur faisant place de la sorte à un sentiment de malaise encore plus troublant. La peur, entretenue tout au long de « Jeux des Anges », et qui est le résultat immédiat d'un certain nombre d'indications claires (le sang, les exécutions, la femme sans cheveux), laissait envisager quelque chose d'indéterminé mais que l'on savait être particulièrement horrible. Or, curieusement pour le spectateur — mais tout naturellement pour Borowczyk — cette « chose particulièrement horrible » n'a pas lieu : la peur s'est transformée en frustration. Le même phénomène se passe pour « Kabal », où il n'est question que de choses banales et pour ainsi dire quotidiennes (dormir, prendre un bain, marcher, manger), mais où la retenue, la durée et la mise en ordre des éléments imprègnent le propos de ce désormais éternel sentiment d'angoisse latente.

« Rosalie » et « Gavotte », en parfaite résonance avec les mécanismes (du reste sans cesse renouvelés) que nous venons d'exposer, constituent surtout d'audacieux témoins d'une recherche toujours plus affirmée, et qui s'attache à éliminer par principe tout ce qui n'est pas directement essentiel. Le superflu est banni, les fioritures sont exclues ; et si nous parlions d'audace à propos de ces deux courts métrages, c'est que leur forme a de quoi désarçonner : « Rosalie » est un unique et long plan fixe d'une femme disant un texte adapté de Maupassant, simplement entrecoupé de plusieurs plans d'objets, traits d'union organisés et qui revêtent la fonction déterminante de têtes de chapitres, autour desquelles s'articule le récit. A l'intérieur du cadre s'inscrivent des choses tellement simples, tellement lisibles, que l'on ne peut s'empêcher à la fois de s'en tenir à cette réalité vue, et de chercher à aller au-delà, afin de percer ainsi le secret intime du film. « Gavotte » est au moins aussi singulier : plus de traits d'union ici, mais un seul plan fixe à l'intérieur duquel les éléments n'évoluent qu'en deux dimensions, la profondeur étant écartée. On retrouve en cela une constante du film d'animation (« Gavotte » et « Rosalie » étant en prises de vues réelles), et l'on pénètre ainsi au cœur même de la démarche de Borowczyk ; l'on a pu s'étonner en effet de voir un cinéaste dit d'animation passer au cinéma de prises de vues réelles, ces changements de spécialité éveillant toujours une certaine méfiance chez le spectateur. En fait, nous avons l'impression que ce genre de distinction ne concerne pas Borowczyk, et qu'il n'est ni l'un ni l'autre, ou bien les deux à la fois. Jamais comme pour lui la distinction ne fut aussi vaine et floue, la limite entre l'animation et la non-animation étant ici la donnée la plus arbitraire qui se puisse concevoir. Après tout, nous avons peut-être mal regardé les films : « Goto l'île d'amour » est peut-être un film d'animation, et « Kabal » n'en est peut-être pas un ; qui peut en jurer ?

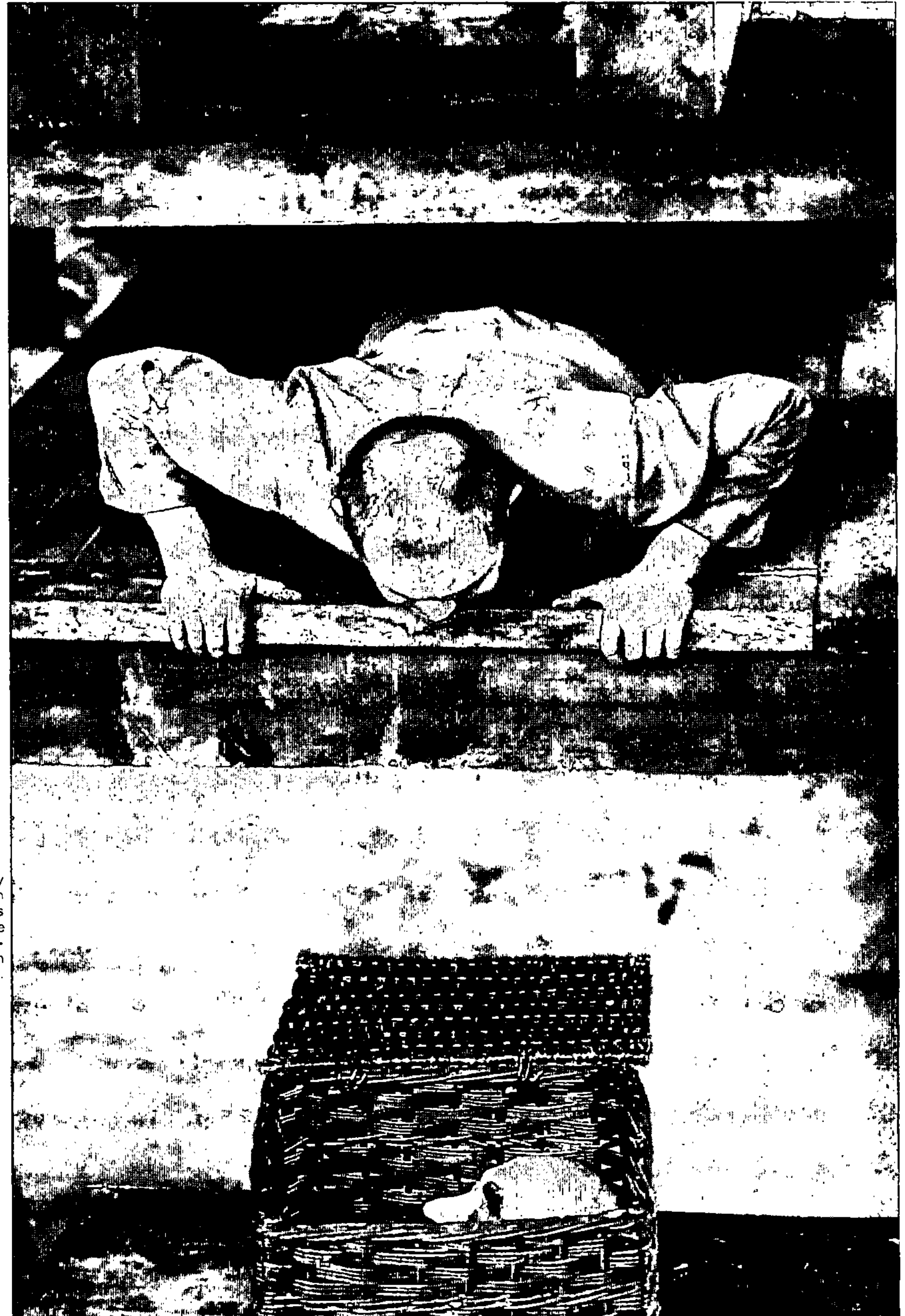
L'humour aussi est d'une importance majeure ; certes pas un humour fonctionnel, mais radical, aigre, et tranchant comme un couperet : l'humour devient peine capitale, et plus d'un personnage de « Goto » lui doit la mort. Mais cet humour, comme le reste, fonctionne à partir de la retenue signalée plus haut, se trouve ainsi bridé en un carcan étroit, et ne peut compter que sur les interstices des enchaînements pour frapper. L'état de latence, mais de disponibilité permanente, est prononcé.

Les événements, disparates ou logiques, inscrits à l'intérieur des deux irrémédiables données que sont l'espace et le temps, semblent se rebeller à chaque nouveau détour de l'œuvre pour répondre à de nouveaux facteurs (de toute évidence inconnus) qui les feraient échapper aux lois spatio-temporelles. Les films de Borowczyk en effet, s'ils ne sont jamais situés dans l'espace (ou alors un espace si particulier qu'il ne peut être que celui de chaque film), tentent parallèlement d'échapper au temps, ce qui est beaucoup plus périlleux. En bousculant systématiquement tous points de repère qui permettraient de se situer par rapport à une stricte durée physiologique, ainsi qu'en respectant le temps interne des choses, Borowczyk introduit à l'intérieur de chacun de ses films une durée nouvelle, et qui semble correspondre à la fatalité des mouvements perpétuels. C'est, on l'aura compris, au nom de cette fatalité que l'on se trouve amené à citer Blanchot (dont les rapports avec l'œuvre de Borowczyk se font surtout évidents dans « Goto »). Et si, d'autre part, nous avons également parlé de Breton et de Michaux, c'est en fonction de la fascination tout à fait particulière qui émane de l'œuvre — tout en la protégeant d'un rationalisme décadent. Il ne peut plus être question de réel d'une part et d'imaginaire d'autre part, pas plus que d'une imbrication intime des deux, mais d'un intermédiaire différent qui tient compte de l'un comme de l'autre, ou d'aucun. Les Kabal n'existent pas, et pourtant ils boivent, mangent, dorment, se querellent ; Rosalie n'existe pas, et pourtant elle raconte des choses vraies ; Goto n'existe pas non plus, et pourtant des gens y meurent ; le nain de « Gavotte » n'existe pas, et pourtant il ressemble à un nain traditionnel. Ici, tout s'arrête ; nous sommes forcés de nous arrêter de vivre car nous nous trouvons au cœur même du mystère Borowczyk.

Et pourtant, Borowczyk est un cinéaste clair, d'une limpidité déconcertante. Tout ce qui se passe à l'intérieur des films est d'une précision exemplaire : le fonctionnement des pièges à mouches de « Goto », le voyage au centre de sa femme de Monsieur Kabal, la reconstitution minutieuse des objets de « Renaissance », puis leur re-destruction, la grossesse maladroite et imprévue de Rosalie. Tout est là, irréfutablement ; ce sont des choses que nous connaissons par cœur, que nous comprenons parfaitement, et qui pourtant, sans que l'on y prenne garde, se transforment d'un coup pour échapper à notre clairvoyance, comme si elles étaient issues d'un moment de désespoir.

Tout cela est incompréhensible, tout en restant, comme par miracle, élémentaire, quotidien, immédiat.

L'évidence même... - Patrice LECONTE.



Guy Saint-Jean dans « Goto l'île d'amour » de Walerian Borowczyk.



« L'Amour fou » : l'équipe direct au travail.

1. Une certaine tendance du cinéma moderne se précise : dans des films « de fiction », — le recours de plus en plus manifeste aux techniques, aux modes du cinéma direct.
Bien sûr : « L'Amour fou » (Rivette). Mais aussi « Partner » (Bertolucci), « La Collectionneuse » (Rohmer) ; et les Godard, les Garrel ; « L'Enfance nue » (Pialat) et « Faces » (Cassavetes), bien sûr aussi ; mais, à la lisière du paradoxe, « Chronik der A.M. Bach » (Straub) et « Silence et cri » (Jancso)... Tandis que, complémentairement, d'autres films, eux relevant au premier chef du cinéma direct, en viennent à se constituer en récits, à verser, en partie ou tout entiers, du côté de la fiction — de fictions qu'ils produisent et organisent. « Le Règne du jour » (Perrault), par exemple ; mais aussi — déjà — tous les films de Rouch ; certains de ceux de Warhol ; et même, limite encore du paradoxe, « La Rosière de Pessac » (Eustache) et « La Rentrée des Usines Wonder » (film de mai).

Au plan esthétique, cela semble se passer comme si, pour une certaine frange du cinéma contemporain (celle de l'expérimentation), les domaines traditionnellement séparés et même opposés du « documentaire » et du « fictionnel » s'interpénétraient de plus en plus, se mêlaient de mille manières, engagés en, engageant un vaste processus d'échange, un système de réciprocité tel que reportage et fiction, alternés ou conjugués dans le même film, réagissent l'un sur l'autre, s'altèrent, se transforment et finissent peut-être par valoir l'un pour l'autre.

2. Tel jeu impose de redéfinir le cinéma direct : s'il peut englober le fictionnel comme être impliqué par lui, s'il peut être aussi bien l'instrument d'une narration que son effet, le cinéma direct déborde de toutes parts le cadre qu'à l'origine lui assignait le strict reportage. (C'est à cette redéfinition, ainsi qu'à l'analyse de la fonction et de l'influence du cinéma direct que je m'en tiendrai dans ce premier article. Le second envisagera plus précisément les différents degrés et modes d'intégration du direct dans les films « de fiction » du cinéma contemporain.)

On sait où commence le cinéma direct, mais non où il finit.

Il commence en effet au plus élémentaire film de reportage (genre actualité), au moindre document filmo-sonore — niveau d'ailleurs de sa plus large utilisation : par la télévision, les sociologues et ethnologues, les éducateurs et détectives.

Mais ce fait : que l'on trouve le direct « à l'état pur » dans n'importe quelle interview filmée, ou enquête, n'importe quel morceau de reportage ou d'actualité, ne doit pas entrainer à considérer ceux-ci comme exemplaires de celui-là, comme lieux et figures idéaux de son absolu esthétique : le reportage ne peut guère valoir que comme définition minimale du direct ; et plutôt que sa forme par excellence, que son illustration parfaite, que son étalon, il en est le degré zéro, la plus primitive racine.

Le direct est à l'état brut dans toute bribe de reportage, comme le cinéma est à l'état brut dans toute suite d'images.

3. De ce degré zéro me semblent justiciables la plupart des reportages se voulant ou se disant « objectifs », fidèles, non-interventionnistes (à quelques exceptions près, envisagées au paragraphe 7) : ce sont de très bons (ou moins bons) reportages, s'y trouve plus ou moins à l'œuvre ce que Louis Marcorelles nomme la « magie du direct », mais pour autant ils ne me semblent pas pouvoir remplir ce rôle de **modèles** du cinéma direct, à qui référer, comparer les autres films.

Et ce, non par défaut d'honnêteté ou de « respect de la matière filmée », mais par défaut d'audace plutôt, excès dudit respect. Sous-emploi, en quelque sorte, des possibilités et paradoxes du cinéma direct ; négligence du principe de perversion qui est à la base du direct, sa nature même.

4. Le fondamental mensonge du cinéma direct est en effet que l'on y prétend transcrire véritablement la vérité de la vie, que l'on s'y donne comme témoin, et le cinéma comme mode d'enregistrement mécanique des faits et choses. Alors que, bien sûr, le fait même de filmer constitue déjà une intervention productrice qui altère et transforme la matière enregistrée. Dès l'intervention de la caméra, commence une **manipulation** ; et chaque opération — même limitée à son motif le plus technique : mettre en marche la caméra, l'arrêter, changer d'angle ou d'objectif, puis choisir les rushes, puis les monter — constitue, bon gré mal gré, une manipulation du document. On a beau vouloir respecter ce document, on ne peut éviter de le **fabriquer.** Il ne préexiste pas au

Le détour par le direct

par Jean-Louis Comolli

reportage, mais en est le produit.
Affecter dès lors de tenir qu'il y a antinomie entre cinéma direct et manipulation esthétique relève d'une certaine hypocrisie ; et faire du cinéma direct **comme si** les inévitables interventions et manipulations productrices (de sens, d'effet, de structure) ne comptaient pas, restaient seulement pratiques et non esthétiques, c'est en effet n'exiger que le minimum du cinéma direct, c'est écarter toutes ses potentialités, censurer, au nom des illusions de l'honnêteté, de la non-intervention, de l'humilité, la naturelle fonction créatrice, la **productivité** du cinéma direct.

5. Conséquence de ce principe productif du cinéma direct, et conséquence automatique des manipulations qui laminent le document filmé : un certain coefficient d' « irréalité », une sorte d'aura fictionnelle s'attache aux événements et faits filmés. Tout document, tout enregistrement brut d'événement, à partir du moment où ils sont constitués en film, mis en perspective cinématographique, acquièrent une réalité filmique qui s'ajoute à/ou se soustrait de leur réalité initiale propre (de leur valeur « vécue »), dé-réalisant ou surréalisant celle-ci, mais dans les deux cas la « faussant » légèrement, la tirant du côté de la fiction.

Tout un jeu d'échanges, de renversements, d'inversions s'instaure ainsi dans le cinéma direct entre ce qu'on peut nommer l'effet de réalité (impression du vécu, du vrai, etc.) et l'effet de fiction (sensible par exemple au niveau de la remarque courante : « trop beau pour être vrai », etc.).

Et l'on pourrait dire en allant au bout du paradoxe du direct, que celui-ci ne commence à valoir en tant que tel qu'à partir du moment où s'ouvre dans le reportage la faille par où s'engouffre la fiction, par où aussi se trahit — ou s'avoue — le mensonge fondamental qui préside au reportage : qu'au sein même de la non-intervention règne la manipulation.

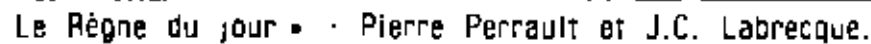
6. Un certain seuil existe dans tout film de reportage, dépendant de la nature et du degré des manipulations qui le jalonnent et le fabriquent, tel que, plus il y a manipulation, plus s'assure la prise de la fiction, plus se marque un recul (critique/esthétique) qui modifie la lecture (et la nature) de l'événement enregistré.

Ainsi s'assure le passage du témoignage au commentaire, du commentaire à la réflexion : de l'image-son à l'idée. Mais une notable conséquence de cette perversion du direct par lui-même est que le franchissement par le document de ce seuil où la fiction l'affecte produit un effet de contraste tel qu'en même temps qu'il se borde de fiction, et donc un peu se dénature, le document sur un autre plan aussitôt se revalorise, réagit à cette fuite de réalité par un regain de sens, de cohérence, qui au terme de cette dialectique lui confère finalement un peut-être plus grand pouvoir de conviction, renforce sa « vérité » après le — et à cause du — détour par le « fictif ».

7. Inversement, dans le cas de la plus grande absence possible de manipulation (quand l'intervention se limite à être là pour filmer), le basculement dans la fiction peut être total et sans appel.

« La Rentrée des usines Wonder » ne compte qu'un seul plan, de la durée du chargeur de 120 mètres. Ni montage ni manipulation autre : l'événement absolument brut. Une ouvrière, le jour de la reprise du travail aux usines Wonder, est poussée par patron, responsable syndical et camarades à entrer travailler, à renoncer aux objectifs de la grève : elle résiste, pleure. Autour d'elle on la rassure, l'encourage : non la grève n'a pas été inutile, la reprise du travail est une victoire des travailleurs, etc. En un plan, et « comme par miracle », il y a cristallisation et symbolisation de la situation tout entière des rapports ouvrier-patron-syndicats aux mois de mai et juin. Chaque personnage joue à ce point le rôle qui est le sien, dit les mots qui sont à tel point les phrases clés de cette grève, qu'une irrésistible impression de malaise s'installe. On sait on ne peut plus clairement que rien n'est « truqué » ; pourtant tout est à ce point exemplaire, « plus vrai que vrai », qu'on ne peut faire référence qu'au plus brechtien des **scénarios**, le document faisant l'effet de valoir comme produit de la plus maîtrisée des fictions.

De même avec « La Rosière de Pessac » : là aussi, les gages les plus sûrs de l'hyper-objectivité, de la totale non-intervention : trois caméras filment la séquence du choix de la Rosière, le montage obéit à la chronologie des discours et actes. Et cet extrême effet de réalité peu à peu se change en impression de rêve : l'exemplarité des

« Le Règne du jour » · Pierre Perrault et J.C. Labrecque.



« Faces » de J. Cassavetes.

personnages, des langages, des comportements rejoint celle des héros de fables, mythes ou paraboles. La fiction triomphe du réel, ou plutôt elle lui confère sa véritable dimension qui est de renvoyer aux archétypes, de solliciter constamment la morale des fables : c'est naturellement que s'opère le passage du particulier au général.

8. Le rôle de la manipulation dans le cinéma direct est donc de contrôler de tels glissements et basculements : c'est-à-dire de les provoquer en en mesurant l'ampleur et l'effet.

Alors que l'absence (toujours très relative) de manipulation, elle, entraîne des conséquences imprévisibles et incontrôlables, des effets qui tout aussi bien peuvent être (rarement) prodigieux : « Wonder », « Pessac », ou (fréquemment) nuls : l'ordinaire des reportages, platitude désertique, règne de l'insignifiant et de l'informe.

La preuve (par l'absurde) que le cinéma direct, hors de la manipulation, se cantonne à un degré zéro, est donnée par le « film » de Warhol sur l'Empire Stade Building : pendant une journée, une caméra est plantée en face de l'édifice, et filme ce qu'elle a devant elle, sans autre intervention que le rechargement de l'appareil. Mécaniquement donc, à un degré de pureté total, l'événement est enregistré, et restitué tel quel. Le résultat en est un film absolument non-signifiant, et absolument non-formel, où la confusion est totale entre dimension documentaire et dimension fictionnelle, l'ensemble versant, au-delà du « vécu » et du « fictif », dans l'onirique pur.

9. Encore un paradoxe, et non le moindre : que le franchissement de la ligne qui sépare ce qui est reçu comme « vécu », « réel », « événement brut », de ce qui est ressenti comme fictionnel, fable, parabole, que ce passage, renversant perspectives et valeurs, se produise beaucoup plus souvent, et comme plus facilement, dans le cinéma direct que dans les films à situations d'emblée fictionnelles.

Comme si la fiction n'était jamais plus disponible, plus proche, que quand elle n'est pas inscrite comme projet dans le film, ni prévue au programme ; que quand le film en quelque sorte débouche sur elle, soit brusquement et comme par accident dans certains reportages « purs » (« La Rosière », « Wonder »), soit qu'il la sécrète, la fabrique à mesure qu'il se fabrique lui-même (cas des films de direct hautement manipulés : Perrault, Rouch).

On arrive par là à cette définition du cinéma direct, qu'il y a un rapport de proportion entre la manipulation du document (de l'événement filmé) et sa signification (sa lecture) : celle-ci gagnant en richesse, cohérence et force de conviction à mesure que l'impression de réalité produite par le document est contrariée, faussée, par celle-là : tirée vers l'exemplarité de la fiction ou la généralité de la fable. Ce sont là évidences, sans doute, mais oubliées même et précisément des « théoriciens » actuels du cinéma direct, dans la mesure où longtemps enfouies au fin fond de l'histoire du cinéma.

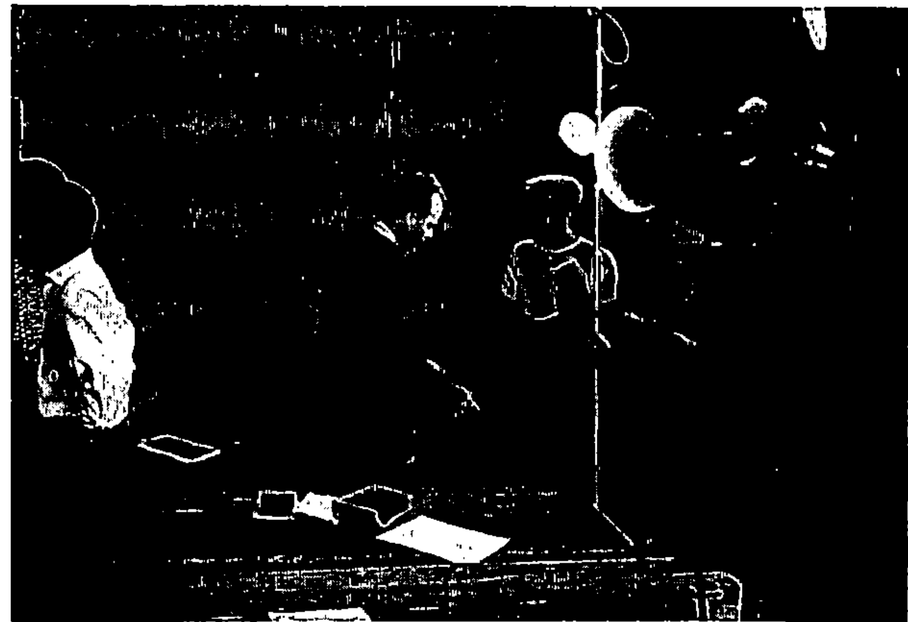
10. Revenons donc aux origines, à « l'histoire » du développement du cinéma direct. Origines refoulées par la révolution du parlant, masquées par son règne.

Il n'aura fallu que trois ans (1929/1931) pour que le cinéma tout entier change de nature, accomplisse une mutation radicale : brutalité du bouleversement, mais aussi de la victoire du parlant, foudroyante, universelle. Sous la pression de la foule (de l'argent), en trois années, c'est-à-dire instantanément, table-rase est faite du muet, qui passe du statut supérieur d'art complet à celui de stade inférieur du développement technique — ses multiples acquis esthétiques et techniques (montage, découpage, mouvements) brusquement occultés par un seul défaut : le manque de parole.

Il y eut bien sûr de nombreux cinéastes réfractaires à telle mutation : mais les plus « doués » d'entre eux (au sens darwinien) s'adaptent le plus vite possible à la nouvelle condition. Et ce n'est pas tout à fait un hasard si les derniers retardataires sont les cinéastes soviétiques (« Boule de suif », muet, de Mikhaïl Romm, date de 1934 ; la même année, 772 seulement des 26 000 salles d'U.R.S.S. sont équipées pour le parlant — Sadoul) : brevets et appareils sont aux Américains. Mais c'est aussi d'U.R.S.S. qu'étaient venues (dès 1927) les plus vigoureuses protestations contre le parlant (« Manifeste » de Poudovkine, Eisenstein et Alexandrov). Car le cinéma muet russe, avec Vertov et Eisenstein, se trouvait avoir poussé plus loin que ne firent les autres « avant-garde » du muet (1) la recherche fondamentale (à la fois théorique et pratique : mariage exemplaire — depuis




J.-S. Bach et J.-M. Straub.


Rouch : tournage de « La Pyramide Humaine ».

lors suspendu) sur les pouvoirs et moyens du cinéma, ses opérants formels et leurs résultants au niveau des significations et émotions.

11. L'étonnant (mais logique) est qu'alors cinéma direct (Kino Pravda = cinéma-vérité) et cinéma de montage étaient expérimentés **conjointement** : chez Vertov bien sûr, mais aussi chez Eisenstein, qui en approuvait certaines idées : pas d'acteurs, pas de héros, mais des hommes tout court, ou des masses ; pas de fiction : reportage ou (« Octobre », « Le Potemkine ») reconstitution dans le genre actualité ; et, inséparable de l'utilisation de ces éléments de la « vraie vie », du documentaire et du direct, la manipulation par le montage, la recherche des rimes formelles et du rythme. L'un et l'autre aspect (direct/manipulation) explorés en ce que modes d'un **cinéma politique**, d'un art **révolutionnaire** qui ne devrait plus rien aux formes installées sous le capitalisme, aux arts bourgeois.

Et en cela, bien sûr, telles recherches ne pouvaient manquer d'être totalement barrées par le triomphe du parlant : en Amérique et en Europe d'une part, puisqu'il fut le triomphe du langage de l'idéologie dominante ; en U.R.S.S. d'autre part, puisque la parole aussi y pouvait suffir amplement à assurer (et contrôler) la diffusion de la doctrine communiste et de ses « idéaux » par le cinéma.

Ce **refoulement** allait durer quelque trente ans. Jusqu'aux premières manifestations, précisément, de la révolution du direct, d'une part ; et d'autre part jusqu'à la renaissance du montage — **mais l'une encore non obligatoirement corrélative de l'autre** — dans le cinéma moderne (Resnais, Godard, Straub).

12. A l'opposé de celle du parlant, la révolution du direct n'est pas bouleversement brutal et irréversible, mais opération diffuse, renversement subtil, changement insidieux. Ses premières discrètes apparitions n'inaugurent pas de règne exclusif ; ses premières manifestations ne font pas caduques les modalités antérieures du cinéma — et même elles passent tout à fait inaperçues, sinon de quelques spécialistes : cinéastes, critiques, utilisateurs privilégiés (télévision, sociologues, police).

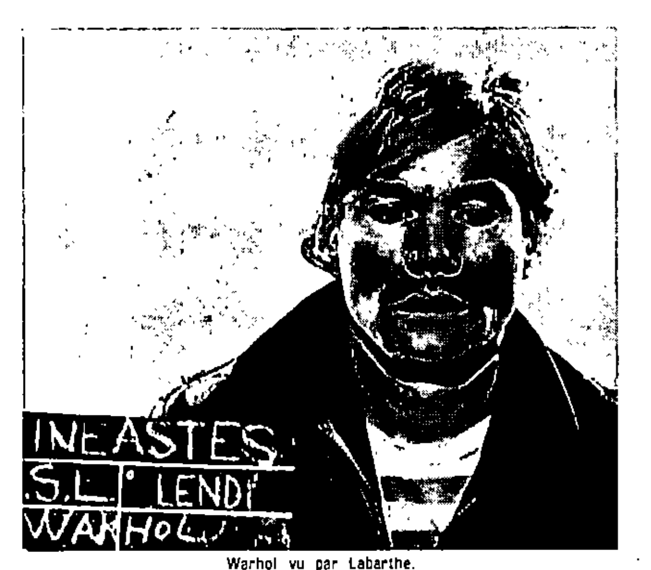
Il s'agit donc de déterminer en quoi l'avènement du direct marque bien, malgré les apparences, qu'il y a révolution, qu'une rupture est consommée, une différence inscrite dans la conception/fabrication du cinéma.

13. La mise sur orbite du direct est d'abord le fait d'un progrès de la technique. Le format seize millimètres se répand et se perfectionne, grâce au marché du cinéma amateur, puis à celui de la télévision. Celle-ci (avec les actualités et les guerres) forme des techniciens plus rapides, souples, audacieux. Simultanément, la sensibilité des pellicules progresse, rendant de moins en moins nécessaires les coûteux et encombrants apports de lumière artificielle. Les caméras s'allègent considérablement, en même temps que diminue leur volume, que se simplifie leur mode d'emploi : on peut tourner partout, vite, plus discrètement ; et plus de gens peuvent opérer, sans qu'il soit besoin d'une formation très poussée. Surtout ces caméras deviennent synchrones et silencieuses, éliminant la nécessité soit du studio, soit de la post-synchronisation (qui coûtent cher d'une part, et conditionnent la reconstitution — la **représentation** — d'autre part).

Trente ans après, les injonctions de Dziga Vertov peuvent être appliquées sans qu'il y ait déperdition de l'idée (tout filmer, tout enregistrer, être **dans** la vie sans la troubler ni la fausser) à la réalisation (Vertov était limité à ne filmer que les manifestations publiques, foules, cérémonies, etc., et ne pouvait saisir la vie quotidienne, dans la mesure où son appareillage ne passait pas inaperçu).

Au plan de l'enregistrement de l'image, se réalise donc le véritable ciné-œil ; mais doublé d'une oreille, car pour la première fois la parole devient inséparable des lèvres et de la vie ; elle n'est plus le laborieux produit d'une reconstitution, d'une refabrication approximative (et forcément théâtrale, puisque écrite et recreée), mais elle est, au même titre que ce qui est visible, le premier degré du filmable. Avec le parlant, c'était **le langage de la classe au pouvoir** et des idéologies dominantes **qui conquérait** le cinéma ; tandis qu'avec le synchrone, c'est **le cinéma qui conquiert** la parole, toute la parole, celle des uns et des autres, celle des ouvriers comme celle des patrons.

14. Mais ce progrès technique ne rendait pas par son seul fait inutilisables ou périmés les autres procédés (à la différence de ce qui se produisit pour le parlant/muet).



Warhol vu par Labarthe.


Pialat : « L'Enfance nue ».

Et non seulement il ne les annulait pas, mais il ne pouvait pas même les **remplacer,** ni complètement, ni partiellement. **Les techniques du direct ne conviennent ni à l'industrie ni à l'esthétique du cinéma de re-présentation.** Le direct ne permet pas de filmer **les mêmes** choses que le non-direct d'une meilleure et nouvelle façon : il permet de filmer **autre chose,** il ouvre au cinéma un nouvel horizon et le fait changer d'objet — et par là, de fonction et de nature.

Le direct laisse donc en place le cinéma tel qu'il se faisait et continue de se faire depuis le parlant. Ses techniques, n'étant pas spécialement adaptées ni aux buts, ni aux pratiques, ni aux contenus du cinéma classique (ainsi nommé pour simplifier), n'intéressent donc guère celui-ci, ni par conséquent l'industrie qui l' (qu'il) alimente.

Celui-ci les laisse donc, en marge de lui, servir à ses sous-produits : télévision des débuts, cinéma documentaire et éducatif, cinéma publicitaire, etc.

15. Même, la diffusion du cinéma direct rencontre nombre de **résistances** de la part de toutes les instances au pouvoir dans le cinéma. L'industrie du spectacle, qui n'encourage en rien des techniques **plus économiques** que celles en service : fabricants de pellicule et de caméras, laboratoires, etc. ; les syndicats de techniciens, hostiles à un allégement des équipes ; les castes techniques, effrayées par la plus grande facilité d'utilisation des nouveaux instruments, qui les met à portée de plus de gens, et rend vains les systèmes d'initiation, de formation, de hiérarchisation et de contrôle des techniciens du cinéma ; les pouvoirs publics enfin — qui craignent (à juste titre) de ne plus pouvoir contrôler très facilement le cinéma (en tant qu'agent idéologique), à partir du moment où celui-ci n'est plus autant astreint à l'argent, peut aller partout, tout filmer, à moindre prix, plus discrètement.

Affranchi des chaines capitalistes, affranchi de la double précaution du scénario et du studio, comme du contrôle supplémentaire a posteriori de la sortie dans les salles commerciales, le cinéma devient dangereux. Du moins peut-il l'être.

Ainsi le cinéma direct permet-il de considérer le système industriel/commercial du cinéma comme un système répressif : le cycle économique a une fonction politique, le contrôle idéologique du cinéma se masque et s'exerce à travers les pressions économiques. Le direct échappe à tel cercle vicieux. Rien d'étonnant alors à ce que la recherche esthétique y vaille politiquement.

16. Ces censures économiques/idéologiques contribuent à maintenir le direct **dans les marges** du cinéma. Mais le mettant hors du jeu commercial, l'écartant du circuit des salles, elles ne le tuent pas pour autant : elles le forcent à **se développer** dans une certaine clandestinité. Le refoulant pour des raisons politiques, elles lui donnent une raison d'être politique. Par là, les cinéastes-pionniers qui le pratiquent sont fondés, et forcés, à s'interroger sur la nature politique du cinéma direct.

Conditions de travail et pressions économiques font que **le direct est en situation politique,** même si la plupart des films qui le pratiquent ne se veulent pas, ou ne sont pas au premier chef des films politiques.

Par lui, le cinéma renoue avec cette fonction politique que lui assignaient Eisenstein et Vertov. L'éclipse touche à sa fin. Avec le direct, l'aliénation cesse à la fois d'être la condition du cinéma, et sa fonction.

17. Privé par le système de toute tentation d' « embourgeoisement », le direct se développe en quelque sorte sauvagement : il est la part du cinéma où le cinéma s'invente à mesure qu'il se fait : les cinéastes deviennent caméramen et les caméramen cinéastes ; le bricolage technico-esthétique supplée les lacunes de l'industrie et le défaut de traditions ; l'expérimentation s'y mène comme nulle part ailleurs des rapports image/son, document/fiction, parole/montage ; on délaisse les acteurs pour les autres, et commence, là, l'une des aventures capitales du cinéma moderne (recommence l'aventure du muet) : du fait de cette ascension des non-acteurs, de ce triomphe des non-professionnels (par ailleurs démonstration de l'invalidité des vedettes par la précellence des inconnus), **il n'y a plus que des personnages :** de film ou de vie, de « réel » ou de « fiction ». Un lien nouveau et fort unit le cinéma au vécu — les réunit et les articule en un seul et même **langage :** la vie n'est plus « représentée » par le cinéma, celui-ci n'est plus l'image — ou le modèle — de celle-là. Ensemble ils se parlent et se produisent par et dans cette parole.

Autant de ruptures sur autant de plans




Godard tourne « One plus one ».


Jancso tourne « Silence et cri ».

(technique, esthétique, économique, idéologique) d'avec les modes de fabrication et d'utilisation du cinéma classique confirment qu'il y a, en cours, une révolution par le direct. Mais peut-on parler d'une révolution semblable à celle du parlant, s'agissant de ce cinéma marginal, hyper-spécialisé, pratiqué quasi clandestinement par, tous comptes faits, bien peu de cinéastes « véritables » ?

18. L'existence du direct force le cinéma à se redéfinir : tout se passe comme si le direct avait agi sur l'ensemble du cinéma à la façon d'un révélateur ; dans la différence du direct se trouve inscrit pour le cinéma tout entier un double changement : de nature et de fonction.

Dès le moment où, par le direct, le cinéma s'articule à la vie selon un système non de re-production, mais de réciproque production, tel que le film tout à la fois (Perrault, Rouch) est produit par, et produit les événements et situations (et constitue du fait de cette double articulation **leur** — à, et sur eux — réflexion et **leur** critique : leur langage), — dès ce moment l'autre part du cinéma (la plus grande), où mille définitions et contradictions semblaient inextricablement enchevêtrées, se rassemble et se scelle en une définition unique, se réduit à une seule dimension : représentation. Jeu socialement codifié en vue de la constitution d'un spectacle parallèle à la vie ; et par cette superposition oblitérant celle-ci. Substituant à la chose sa re-constitution.

Mais cette re-présentation est toujours (plus ou moins) manipulée par l'idéologie dominante : aussi bien au niveau de la fabrication (et non seulement économiquement, mais par le jeu de conventions sociales que comporte, **qu'est** tout récit) qu'à celui de l'utilisation, comme spectacle.

En partie au moins, le cinéma direct échappe à cette triple dépendance idéologique (économie, convention, spectacle) ; plus, il **manipule lui-même** l'idéologie, il est producteur de sens politique.

19. Le clivage entre direct et non-direct sépare donc esthétiquement et idéologiquement ce qui est production de ce qui est re-présentation, ce qui est transformation de ce qui est transposition. Mais ce clivage, bien que catégorique, apparaît curieusement, à mesure que l'on s'approche du cinéma contemporain, de moins en moins net. Comme s'il associait encore ce qu'il sépare, mêlait ce qu'il distingue : le cinéma direct a (conta)miné le cinéma de représentation, l'a changé par influence et contact, et c'est par cet effet de proximité que s'est surtout effectuée la révolution du direct.

20. Au niveau économique d'abord : les cinéastes « indépendants » (grosso modo = les « auteurs », les jeunes cinéastes), plus ou moins rejetés (ou non acceptés) par le système commercial, recourent de plus en plus aux techniques moins onéreuses du direct : soit (encore assez rare) qu'ils tournent en 16 mm ; soit (plus fréquent) qu'ils tournent avec de très petites équipes, un matériel de reportage, en décors naturels, et sans vedettes — même sans « acteurs ». L'utilisation des procédés du direct par le cinéma de fiction, en l'occurrence, ne détourne pas celui-là au profit de celle-ci, mais infléchit celle-ci dans le sens de celui-là. Au niveau esthétique donc, les techniques du direct ouvrent un nouveau domaine formel (et thématique, on l'a vu), une zone franche d'expérimentation et d'invention, de manipulation des rapports son / image, vécu-document / fictionnel, hasard/structure, dont les possibilités apparemment infinies de variation et de combinaison (que nous envisagerons dans le prochain article) retiennent de plus en plus les cinéastes.

Au plan éthique : le problème du rôle du cinéma dans la société, de sa fonction politique, occulté pendant longtemps, est de nouveau posé comme essentiel.

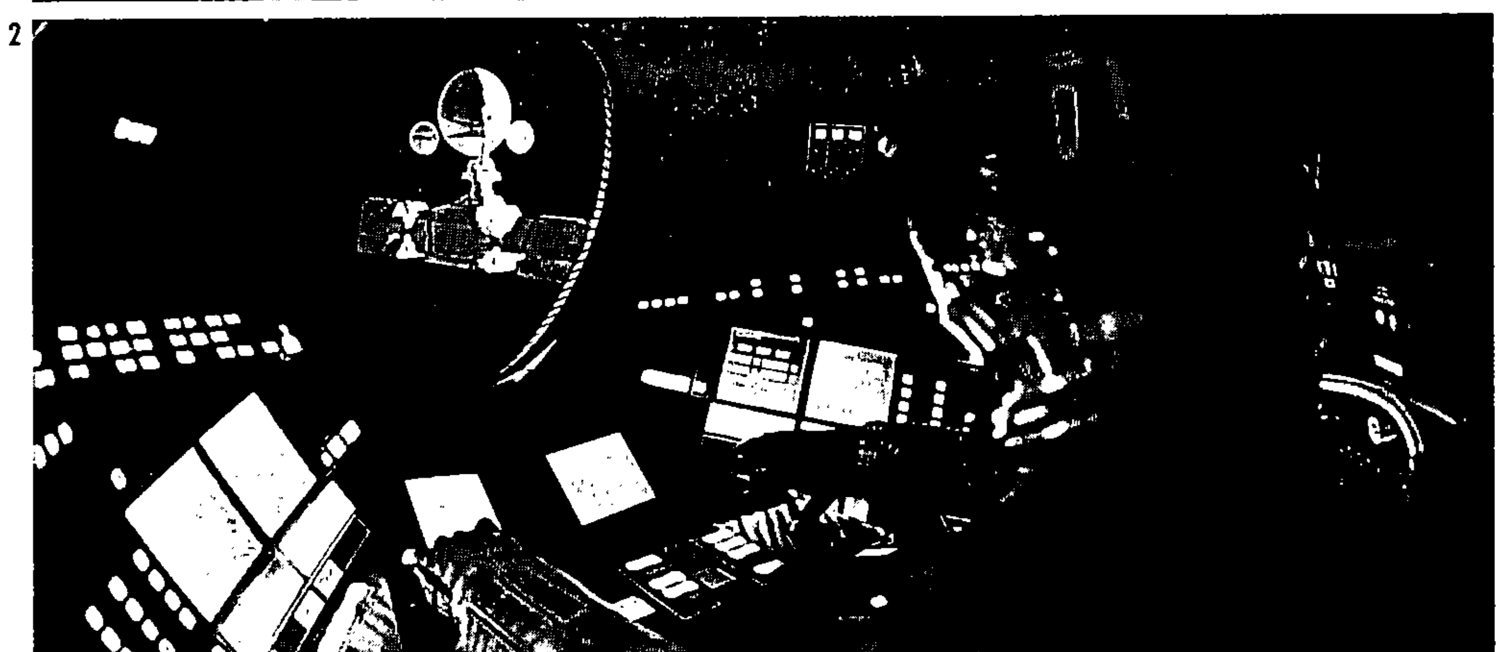
La révolution du direct a renversé les perspectives une fois déjà renversées par l'avènement du parlant — un sens premier de révolution est rotation complète : en l'occurrence, tour complet du cinéma sur lui-même —, pour retrouver au terme de ce retournement, qui fut aussi détour et détournement, certaines avancées dans la pratique et la théorie du cinéma muet : notamment quant au rôle moteur du montage, à l'importance de la manipulation, et à la visée politique du cinéma. (A suivre.)

Jean-Louis COMOLLI.

(1) Sous l'influence de la russe, les diverses avant-garde européennes ont mené de pair les recherches formelles, rythmiques, plastiques, et la pratique du documentaire : Buñuel, Cavalcanti, Richter, Ruttman.

1

2



le cahier critique

1. Buster Keaton : « The Navigator ».
2. Stanley Kubrick : « 2001 : A Space Odyssey ».

La croisade du navigateur

THE NAVIGATOR (La Croisière du Navigator). Film américain de Buster Keaton et Donald Crisp. **Scénario** : Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell. **Images** : Elgin Lessley, Byron Houck. **Conseiller technique** : Fred Gabouri. **Interprétation** : Buster Keaton (Rollo Treadway), Kathryn Mc Guire (Patsy O'Brien), Frederick Vroom (son père), Noble Johnson, Clarence Burton, H.M. Clugston. **Production** : Joseph M. Schenck (Metro). **Année de production** : 1924. **Musique pour la ressortie** : Claude Bolling. **Distribution** : Galba Films. **Durée** : 1 heure.

La foule entière des spectateurs se lève d'un bond en poussant des cris d'intense frayeur. Une centaine de doigts inquiets se pointe vers l'écran, indiquant ainsi au héros inconscient le danger qui, derrière lui, se dresse à son insu (en l'occurrence, un sauvage à face de crabe, surgi sur le pont alors que personne ne s'y attendait). Buster, en accord avec sa propre logique ainsi qu'avec celle de la reproduction cinématographique, Buster ne tient pas compte de cette mise en garde collective.

Ce héros au regard si doux, Keaton, triomphera seul et, devançant ainsi toutes espérances ou prévisions, paralysant de ce fait le sens de notre raison quotidienne, il se « bornera » à improviser chaque instant en fonction des possibilités mises à sa disposition.

Il n'y a pas, malgré les apparences, de principe keatonien au sens où les gens d'ordinaire l'entendent (nous voulons parler ici de ceux qui, en fonction d'un cartésianisme farouche, s'attachent à enfermer dans des cadres moraux étroits les génies de notre siècle). Rien n'est moins déroutant en effet que chacun des films de Keaton à la lumière du reste de son œuvre, rien n'est plus aléatoire que les étiquettes définitives que l'on pourra lui attribuer. Il est un des rares (donc un des grands) comiques muets américains à ne s'être jamais laissé prendre au piège du schématisme et de la répétition, s'affirmant chaque fois dans des voies nouvelles, parallèles ou croisées, faisant naître de la sorte quelques grands recoupements élémentaires, et qui sont ce que l'on a cru devoir prendre pour des principes ou des trucs. Keaton n'est pas un illusionniste, et s'il possède plus d'un tour dans son sac, il ne se sert pas pour autant de trucs pré-établis. Keaton n'est donc pas non plus un de ces faux créateurs qui, pour un thème donné, se contentent de mettre en marche un processus d'action pré-existant et qu'ils savent payant.

Le cheminement exemplaire du « Navigator », et celui (exemplaire aussi) de la « General » montrent assez bien quelles divergences fondamentales peuvent siéger à la base de deux films différents, et ce, bien que la similitude extérieure (un bateau, une locomotive) soit troublante. Le trajet mathématique de Keaton à bord de sa locomotive est tout entier construit à partir d'une série d'allers puis de retours, et le moindre kilomètre parcouru est le résultat conscient de l'examen immédiat de la situation. Mais tout semble se passer comme si Keaton n'avait jamais été mis au courant des péripéties qu'il s'est cependant lui-même fabriquées. Son étonnement surviendra alors au même moment que le nôtre, tandis que sa réaction nous devancera en l'espace de quelques secondes, et avec quelle rigueur. La locomotive s'en tiendra, à partir des exigences de son conducteur, à effectuer le mieux possible le trajet A-B, ce qui n'est pas, bien sûr, sans admettre un certain nombre de détours prévus ou imprévus, mais toujours essentiels (nous allions inscrire : fonctionnels). Dans « The Navigator » au contraire, le moyen de locomotion choisi par les scénaristes est un navire à la dérive, ce qui implique que Keaton, parti d'un point fixe, n'aura aucune idée précise du but géographique à atteindre. Une fois de plus son innnocence et sa bonne foi, donc sa surprise et sa réflexion, marcheront de pair avec les nôtres, faisant ainsi du spectateur le complice du héros, complice momentané puisque vite distancé, nous l'avons dit. Davantage que la conservation d'un matériel donné, c'est donc sa propre survie qui est ici en cause, et c'est cette donnée fondamentale qui motivera ses agissements, ses déplacements, ses efforts, ainsi que ses options sentimentales. Le seul véritable principe keatonien (le seul dont la permanence n'est pas à mettre en cause) est l'instinct de conservation, ce qui, loin de démembrer l'œuvre ou de ternir toute forme d'admiration, procurera au personnage une grande intensité quant à son existence même. Se sacrant d'emblée le centre du monde, et non pas pauvre-type-malchanceux-à-qui-rien-ne-réussit, il ne peut en effet attirer vers lui que des regards d'estime et de définitive prise en considération. Keaton n'est pas un être humble, c'est un surmâle tout à fait conscient de sa supériorité.

Le déplacement du « Navigator » sur un océan indéterminé est un déplacement effectué en pure perte : aucune raison précise pour que le bateau aille à tel endroit plutôt qu'à tel autre. Il est remarquable de constater qu'ici Keaton ne passera jamais les mains sur la barre de direction, alors que dans « La General » il s'était avéré être un technicien subtil parfaitement maître de sa locomotive : avant tout survivre et, mais seulement après et si cela ne contrarie pas trop ses plans, faire en sorte que la femme qui, maladroitement, l'accompagne, ne devienne pas non plus victime des événements. Et c'est là que Keaton, dont on a fait parfois un tendre sentimental, se découvre sous son vrai jour ; misogyne obscur mais endurci, il tentera de brouiller les pistes et de sauver à la fois les apparences et sa respectabilité, en protégeant les femmes qui, sans le vouloir, se sont embarquées dans les mêmes folles aventures que lui. A lui seul donc appartient le voluptueux privilège de décider de leur avenir, tandis qu'un silence ardent laisse planer le doute sur ses intentions. Nous ne saurons pas quelle est la fonction exacte de ce silence, en plus des simples et évidents impératifs techniques.

La précipitation et l'obstination des déplacements keatoniens sont des données qui nous surprendront toujours. D'autant plus que cela s'accompagne (fatalement) d'une forme de violence imprécise mais constante, et qui n'est pas sans préfigurer la violence souvent intermittente et diffuse du cinéma japonais. Il serait sans doute hâtif de généraliser et de prétendre ainsi que Keaton était un cinéaste pré-mizoguchien, mais il reste cependant évident qu'il n'est pas sans rapports avec certains aspects du cinéma moderne. L'agression sous-jacente et continue s'installe lentement au fur et à mesure des enchainements. Parfois (mais rarement, afin de ne pas briser totalement les lignes) elle éclate davantage, constituant ainsi un accident, propice aux changements de lieu ou de rythme : l'attaque du bateau par les indigènes, la poursuite de Keaton et de la femme dans les escaliers, l'apparition du portrait de marin au hublot, le canon qui se retourne à perpétuité contre son servant. Ces accidents, contrairement à l'habitude, n'agissent pas ici comme éléments de rupture, mais comme poussées supérieures et régénérantes ; une fois le calme (relatif et tout provisoire) retrouvé, les choses vont recommencer à accumuler des forces nouvelles dont la résultante sera un nouvel « accident de terrain ». Et, on l'aura compris, ainsi de suite.

D'autre part, ce qui nous paraît essentiel dans l'œuvre de Keaton, c'est son côté ouvertement surréaliste, et c'est sous cet angle qu'elle devient (mais pour d'autres raisons) fascinante. Il suffit pour s'en convaincre de considérer avec quelque acuité ce plan fulgurant de Keaton sortant des mers, en tenue de scaphandrier, ainsi que cet autre (d'ailleurs symétrique) où il retourne dans ces mêmes mers aux côtés de la femme délivrée, Moïse impénitent attendant que les eaux, une fois de plus, s'ouvrent devant lui. Les miracles, pas plus que les tours de prestidigitation, n'ont lieu qu'une fois, et c'est pour cette raison qu'il se transformera sur le champ en barque : « Simplicités des lunes anciennes, vous êtes de savants mystères pour nos yeux

injectés de lieux communs ». Le collage, omniprésent mais jamais systématique, transforme d'un coup l'ensemble de l'œuvre de Keaton en une démarche toute surréaliste, c'est-à-dire en une démarche qui tient compte à la fois des renversements, des volte-faces, des excès, des élans imprévisibles, des retours, de l'automatisme enfin face aux situations créées. La coloration, progressive, ne s'affiche pas : tout chemine en raison d'un ordre subconscient strict et irréfutable. La situation précise donnée au départ évolue constamment en fonction de cet ordre caché, et ce n'est qu'après que tous les recoupements signalés surgiront. C'est instinctivement (donc par pur automatisme) que s'établit la chronologie, faisant ainsi appel à des images ordonnées ou chaotiques (Keaton tracte à la rame le paquebot) et à chaque fois imprévisibles, tant par le spetateur que par Keaton lui-même. Ne tenant pas compte des recettes passées et de son expérience pourtant immense, celui-ci ne pourra prédire, pas plus qu'il ne sera capable de se souvenir.

Sur cette épine surréaliste se greffe alors toute une série de faits précis (bien qu'aléatoires au départ) qui, annexés et mis en équation par Keaton, vont constituer un vaste champ magnétique aux interférences innombrables. Davantage qu'une mise en équation, c'est d'une mise en facteurs qu'il conviendrait de parler ici, chaque élément renvoyant à un ou à plusieurs autres, amorçant ainsi multiplications et transformations inédites, en constante référence à des signes passés ou à venir. La salle, toujours aussi terrifiée, continue à vouloir prévenir Keaton du danger subit qui le guette à chaque détour, misant ainsi sur son ignorance et non sur sa supériorité évidente.

« Il s'en moque. Regardez, voici un individu qui s'approche de nous en courant à toutes jambes. Pas un cri ne s'envolera de nos lèvres. Il va plus vite que les mots les plus brefs. Je sais que derrière nous (derrière lui) on ne peut que pâlir de frayeur ».

Patrice LECONTE.

La marge

2001 : A SPACE ODYSSEY (2001 : L'Odyssée de l'Espace). Film américain en Cinérama, Superpanavision et Métrocolor, de Stanley Kubrick. **Scénario :** Stanley Kubrick et Arthur C. Clarke. **Images :** Geoffrey Unsworth. **Photographie additionnelle :** John Alcott. **Montage :** Ray Lovejoy. **Effets spéciaux :** conçus et mis en scène par Stanley Kubrick, supervisés par Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Federsen, et Tom Howard. **Costumes :** Hardy Amies. **Interprétation :** Keir Dullea (Dave Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr Heywood R. Floyd), Daniel Richter (l'homme préhistorique), Douglas Rain (Hal, le super-ordinateur 9000), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (Contrôleur de mission). **Production :** Stanley Kubrick, 1968. **Chargés de production :** Tony Masters, Harry Lange et Ernie Archer. **Distribution :** M.G.M. **Durée :** 2 h 24 mn.

« Space Odyssey » est de ce cinéaste désormais totalement européen le film le plus américain, comme son symétrique, « Strangelove », était un film européen de cinéaste américain, où l'aspect irréaliste affirmait un réalisme substantiel ; ici, c'est au contraire une apparence réaliste à l'excès qui valide l'irréalisme (et même l'incohérence, l'obscurité délibérées), forme suprême d'élaboration et d'assurance : Kubrick peut se permettre de dire que son film n'est que la juxtaposition de quatre nouvelles. En effet, les éléments du puzzle sont aussi simples que ceux de l'énigme d'Œdipe, référence naturelle et même obligatoire, puisqu'il s'agit ici aussi de l'homme marchant à quatre, deux puis trois pattes (anthropoïde quadrumane, homo sapiens dont les deux pieds témoignent de son appartenance à une gravité, fût-elle artificielle, et pionnier s'aidant de ce « bâton » qu'est la spationef Discovery), et, ici aussi, d'une recherche d'une origine, d'un père mythique. A l'intérieur de la forme la plus immédiatement et la plus aisément assimilable, à la fois cyclique et ternaire, toutes les variations possibles sont effectuées.

C'est un film sans message, et c'est ce qui déconcerte. « 2001 » ne parle de rien que de lui-même : ne pas chercher à en traduire la fable, fondement pourtant d'un Kubrick explicitement thématique (« Paths », « Spartacus », « Strangelove »), et de plus d'une Science-Fiction, au cinéma du moins, résolument métaphorique (le présent projeté dans le futur et vice-versa ; créatures emblématiques, allégorie pacifiste, déiste ou libérale). Le surhomme embryonnaire du dernier plan ne signifie pas, ce qui en fait la beauté : il a une pure valeur d'exaltation, du même ordre que celle du « Zarathoustra » qui l'accompagne. Le choix d'une illustration musicale classique, conforme à toute une tradition remontant au cinéma muet et à « Naissance d'une Nation », est moins simpliste qu'il ne semble, et donne un angle possible sur le film : plus qu'une méditation idéaliste ou nietzschéenne (à quoi renvoient seulement quelques similitudes de vocabulaire), on peut penser que Kubrick ambitionnait une « vertonte Philosophie », l'équivalent peut-être du poème symphonique de Strauss opposant nature et homme. De celui-ci, en tout cas, la triple montée à l'octave par la quinte et les trois accords initiaux préfigurent à la fois le caractère emphatique du film, et la forme de sa construction, par sauts successifs, chacun (et chaque plan) contenant lui-même l'ensemble.

Car le film est d'abord une forme, et plus précisément un procédé technique : le Cinérama et la Panavision 70, par leur ampleur et leur définition, anéantissent toute tentation d'esthétisme. Et le Cinérama, consubstantiel aux implications techniques du thème de « 2001 », l'était aussi, dès ses premiers films, à Kubrick (la minutie et l'élaboration des meilleures scènes de « Paths of Glory » et de « Spartacus », bien qu'il semble de plus en plus que ce dernier film lui ait échappé). La caméra, dans ce milieu dépourvu de pesanteur, donc de verticale, n'a plus le déséquilibre, la nervosité un peu débile et surajoutée des (tout) débuts de Kubrick. Les lignes de force de l'image sont parallèles aux bords de l'écran, et si le premier plan présente l'écliptique à la verticale, on peut hasarder que la caméra, ici comme par la suite, est à hauteur de galaxie et non de système solaire. A la différence cependant de cinéastes dits intuitifs (Ford, Vidor, Ray, etc.), pour qui le 70 mm était l'occasion d'un arrêt, d'une mise au point sur l'ensemble des acquisitions passées, ou des laborieux et efficaces David Lean et Stanley Kramer, qui doivent chacun au 70 mm leur film le plus lucide, intelligent, analytique, Kubrick cherche à tirer parti du procédé dans un sens contraire, à freiner la réflexion, à entrainer dans un climat de comédie musicale (témoignent évidemment les nombreuses références musicales du film). Et, le plus souvent, l'effet du film est certainement d'endormir le sens critique, de plonger dans une euphorie provoquée par l'adéquation d'une mécanique (dans le film, et du film) à son propos. Le tournoiement des satellites à la musique de J. Strauss (« Le Danube bleu » appartenant à une civilisation qui englobe Vienne et les Hilton, les astronefs de la Pan-Am comme les innombrables techniciens de la Metro, sur les noms desquels revient le thème), provoque un sentiment de confort, de bien-être, culminant dans la précision de l'introduction d'une astronef de forme oblongue dans l'orifice central d'un satellite ; canular grave, bien sûr ; Kubrick ayant pris soin, à travers la publicité et le début du film, d'insister sur le caractère d'anticipation documentaire, d'extrapolation raisonnable, du film. Alors que la Science-Fiction a toujours visé à troubler, toute cette première partie s'applique à rassurer, tout en étant elle-même au futur et non dans un présent banal. La vraisemblance de ce background ne sert à l'établir, justement, que comme arrière-plan pour l'odyssée elle-même. C'est cet excès de précision qui doit mener au hasardeux, à la marge d'erreur, au

fantastique. Le documentaire cauchemaresque fait donc place à un superbe travelogue, quelque peu euphorique. C'est chronologiquement le plus grand bond du scénario, la continuité étant pourtant affirmée par le déjà célèbre raccord, un des plus voyants du film, os-satellite, et par le titre de la partie (L'Aube de l'Humanité), englobant l'ère préhistorique et ce proche futur. (Le principe et le ton des trois intertitres sont évocateurs du cinéma muet, et ils ont la même fonction que dans celui-ci : articuler un ensemble, lui donner sens et caractère musical — ce dernier se prolongeant d'ailleurs au niveau du tournage puisque, à l'instar des cinéastes du muet, Kubrick fait entendre de la musique à ses acteurs pendant le plan, « pour créer une atmosphère ».)

Les premiers motifs d'inquiétude sont manifestés à travers l'humour, presque toujours exercé aux dépens de la minutie kubrickienne ; sans parler du mode d'emploi des toilettes en état d'apesanteur, l'auto-dérision renforce encore cette construction hyper-raffinée par divers gags vaguement terrifiants : la fille de Heywood R. Floyd lui demandant un « bush-baby » quelques instants après la dernière apparition des anthropoïdes (avec son aspect d'acte manqué de la part du cinéaste, la scène est la première à indiquer que l'onirisme va prendre le pas sur le documentaire, n'ayant aucune raison d'être en dehors de cette réplique, et la scène suivante du script, où Floyd commandait les ouistitis, ayant disparu, sans doute trop évidente). Plus tard, cette ironie est au centre des composantes freudiennes de la personnalité de Hal, et du pastiche éclair de cure psychanalytique auquel nous assistons dans la scène du démontage de sa mémoire par Bowman : 1 : « Je sais que je ne vais pas très bien... mais je me sens déjà beaucoup mieux » ; 2 : « J'ai peur » ; 3 : « Mon esprit s'en va, je le sens » ; 4 : « J'ai été réglé par Mr Langley, il m'a appris une petite chanson » ; 5 : « Daisy, je suis à moitié fou... », etc. ; 6 : l'information « que Hal avait refoulée depuis le début du vol » (texte du scénario) apparaît sans déformation aucune : il s'agit du message de Floyd.

A partir de là, il ne s'agit plus d'un futur inévitable, auquel nous avaient condamné les précédents films de S.F., mais d'un des futurs possibles, d'une des innombrables combinaisons qui se présentent à l'amateur, désormais classées et cataloguées; la maîtrise de Kubrick apparaît dans la juxtaposition et le brassage de quatre grands motifs caractéristiques (SF préhistorique, anticipation à court terme, voyages interplanétaires, enfin grands galactiques, mutants et hyperespace), mais sans lien apparent. (Avec une modestie titulaire symétrique de Chaplin, c'est l'article indéfini qui précède le titre, sinon en français.) Le domaine de l'auteur de « Strangelove » (ce film le manifestait déjà dans ses premier et dernier plans) est, non le cosmos, entité vague dont seul DeMille a pu vouloir s'emparer, mais, aussi ambitieusement, la zone imprécise de lumière qui sépare et unit terre et espace, possession humaine ou non, conscience et aveuglement. Aussi les trois sommets d'intensité du film sont-ils : le monde dans ses limites premières (la triade Lune-Terre-Soleil) ; la première lueur d'intelligence humaine ; et l'apparition finale du nouvel être. La marge d'erreur infinitésimale concédée par la science, déjà moteur de l'intrigue de « Strangelove », est appliquée ici à l'intelligence, prise pour objet du film ; et ce n'est que dans la dernière demi-heure que nous assistons à la véritable odyssée, tout intérieure (les paysages reflètent, en couleurs virées ou négatives, les déserts arides du début ; la chambre Louis XVI cristallise les aspirations de luxe d'un inconscient collectif, soit émissions captées — selon le roman —, soit ensemble d'ondes mentales — dit le scénario —, soit images mentales de Bowman — suggère le film), et dont le lecteur paresseux de « Nouvelle réfutation du temps » pourra penser qu'elle constitue le corps du film, et que le protagoniste a rêvé ce qui précède.

Etonnante en effet (la perplexité de certains, y compris nos amis de Rio, n'étant pas moins surprenante) est l'apparition d'un tel film sans tenant ni aboutissant dans le cadre des « major » et surtout de la Metro (qui vient de se rattraper en faisant tomber à l'eau le projet de « Napoléon » de Kubrick). Que le contexte du film ait si peu influé sur lui ne veut pas dire que le film soit sans attaches : américaines : de l'exil en Europe (mythe de la Nouvelle Frontière, peu diplomatiquement affirmé dans la plaquette française de la Metro par une citation de... L.B. Johnson), viennoises — surgissant à tout détour de plan — des origines de Kubrick (mythe de la recherche des origines assimilé à celui de la source de l'intelligence : de fait, la seule entreprise comparable à « 2001 » est le « Freud » de Huston et Wolfgang Reinhardt, par son aspect de météorite dans la production traditionnelle comme par son traitement). Kubrick, aujourd'hui, est un peu la dernière de ces individualités qui décidèrent de marquer leur milieu plutôt que de se laisser marquer par lui, le dernier des grands galactiques de Hollywood. — Bernard EISENSCHITZ.

L'argent-fantôme

LE MANDAT Film franco-sénégalais de Sembene Ousmane. **Scénario :** Sembene Ousmane. **Dialogues :** Sembene Ousmane. **Images :** Paul Soulignac. **Interprétation :** Mamadou Gueye (Dieng), Ynousse N'Diaye (Première épouse), Issa Niang (Seconde épouse), Serigne N'Diaye (L'iman), Serigne Sow (Maissa), Moustapha Touré (Le boutiquier), Modoun Faye (Le facteur), Farba Sarr (L'agent d'affaires), Moussa Diouf (Le neveu), Christophe M'Doulabia (Le marchand d'eau). **Production :** C.F.F.P. (Paris)-Domirêve (Dakar). **Distribution :** C.F.F.P. **Durée :** 1 h 40.

Si la naissance du cinéma africain dépend de la mort de l'homme africain — de la culture, de la tradition africaine — dans la technique occidentale et le néo-colonialisme, alors Sembene Ousmane est le premier metteur en scène, le premier homme de cinéma africain. Jusqu'à lui, ce que venait chercher la caméra en terre d'Afrique, c'étaient les ultimes vestiges du Sacré, perdu pour l'Europe, les derniers comportements sacrés : qu'on se souvienne, non seulement de « La Chasse au lion », mais de la « morale » des « Maîtres-Fous », de la violente excommunication de l'homme européen par l'Afrique, à travers l'anathème de Resnais-Marker. C'est de nous, de l'Europe, de l'Occident, que ces films parlaient. Mais les statues sont mortes, et S. Ousmane veut parler de l'Afrique.

Comme Rouch ou Resnais-Marker, il raconte l'histoire de l'abimation, de la stérilisation de cet homme d'Afrique pénétré malgré lui par la technologie, l'administration, le rendement, les fausses valeurs occidentales ; mais comme il est Africain lui-même, l'histoire qu'il raconte n'est pas celle de l'Afrique en général ou de son fantôme, mais celle d'un Africain : précisément d'un habitant des faubourgs de Dakar, aussi éloigné que possible des chasseurs de lion à l'arc et des statuaires dont les statues meurent ; pratiquant l'islamisme, ne parlant que l'ouolof, illettré, démuni, mais — détail qui fait du film un « conte moral » — honnête, honoré et possédant le sens de l'honneur. Comme c'est tout ce qu'il possède, et comme son dénuement est complémentaire de son honneur, l'histoire est celle de son déshonneur qui ne peut logiquement provenir que d'une seule chose : l'argent (« le mandat »).

L'argent est donc à la fois le véritable sujet du film et, dans le film, l'élément étranger, magique, maléfique, doué du pouvoir de bouleverser l'ordre des choses — en l'occurrence l'ordre africain, c'est-à-dire la structure familiale, maritale, religieuse, dans laquelle vit le personnage central. Ce bouleversement est d'ailleurs très exactement un renversement : l'autorité passe du mari aux femmes, la considération des voisins se change en mépris, le caftan qui signalait la dignité du héros exprime son ridicule, la droiture cède à la feinte, etc.

Ce pouvoir de renverser les choses qu'a le mandat est d'ailleurs annoncé au début du film, lorsque les deux fem-

mes répondent au facteur venu apporter la nouvelle : « Tu veux nous tuer avec l'espoir » (1).
Ainsi jamais l'invisible abstraction de l'argent n'a pris dans un film une telle visibilité. Presque naturellement, sans intervention d'auteur. Parce qu'il est question du mandat, parce que la présence absente du mandat cristallise les désirs, chaque personnage du film, jusqu'au plus infime, se trouve défini par son rapport à l'argent : non seulement dans l'entourage du héros, les tapeurs, voleurs et mendiants ; mais aussi les habitants du centre de Dakar, vêtus à l'européenne et francophones : désafricanisés, c'est-à-dire intégrés à l'univers abstrait de l'argent, déracinés de la terre/langue maternelle, parlant la langue de l'argent.
Mais, pour ne pas laisser béante la faille entre l' « Africain », représenté dans sa solitude par le héros du film, et la « foule désafricanisée » (tous les autres), — pour ne pas donner à son film le visage du désespoir, peut-être, mais surtout pour le clore sur lui-même, lui donner son sens et le définir à son tour par rapport à son contenu, **puisque le cinéma est un produit de la technique** — Sembene Ousmane a introduit avec une discrétion et une brièveté remarquables, un troisième type de personnage, la synthèse des deux précédents, représentée par le facteur : celui qui tue avec l'espoir, mais apporte l'espoir qui tue, la leçon brechtienne du film, tout à la fin : « C'est nous qui changeons ce pays ». « Nous », c'est-à-dire le « sacrifice » dialectique de l'homme africain, entrant comme néocolonisé dans le jeu de la lutte des classes. Mais ce « nous », bien évidemment, reste incompréhensible et ahurissant pour le héros. Il renvoie à l'histoire future de l'Afrique : l'Afrique n'est pas encore. — Pascal BONITZER.

(1) Au demeurant, l'argent, le mandat fonctionne exactement comme le « pharmakon » que décrit Derrida dans « La Pharmacie de Platon » (in « Tel Quel », no 32-33). D'une certaine manière, tout le film pourrait se lire comme un conte africain de magie : le mandat invisible, impalpable, que le héros-victime ne touchera jamais, est par excellence la force agissant à distance. Le mandat vient de Paris, c'est-à-dire, pour le héros, l'irréalité même : les plans du métro aérien, du pont de Bir-Hakeim, de la Tour Eiffel, tranchant sur l'image de la touffeur, de la vie à ras du sol, de la poussière d'Afrique, ont bien cette signification ; irréel aussi, parce qu'inconsistant, le travail du cousin, l'émetteur du mandat (balayeur) ; irréelle son allure, son bonnet bleu, son pull-over tricolore. Paris, la France, la langue française, l'écriture latine, irréalités possédant le pouvoir de dispenser le (bien et le) mal. On notera aussi la quantité de mots français comme incrustés dans l'ouolof : tous les termes techniques ou relatifs au système administratif et à l'argent.

BOROWCZYK

(Suite de la p. 42) qu'on ne fait pas trop d'efforts pour les déchiffrer, et en même temps, tout cela est assez éloigné pour permettre de mentir, d'inventer beaucoup de choses.
Cahiers Avez-vous lu Jules Verne ?
Borowczyk J'ai lu « Capitaine Nemo », « Vingt mille lieues sous les mers », en français, je crois. Et puis j'ai adoré « Les Enfants du Capitaine Grant ». Mais c'est tout juste si je me rappelle que c'était de Jules Verne. J'aimais beaucoup ces romans, ça me frappait. Mais je ne pensais pas du tout porter ça à l'écran.
Cahiers Mais c'est la même époque. Et il avait aussi un certain goût des petites machines, et des grosses.
Borowczyk Oui...
Cahiers Feriez-vous un film de fiction, avec acteurs, dont le scénario se situerait de nos jours ? Sans distance ?
Borowczyk Je ne sais pas pourquoi, j'ai de la répulsion... Je n'aime pas une action qui se passe aujourd'hui. Parce que j'aime beaucoup les films documentaires, et les actualités. N'importe quelle photo qui bouge, qui m'informe de quelque chose qui se passe actuellement, ou le film documentaire qui décrit quelque chose que je ne connais pas, les journaux, les anecdotes, j'aime beaucoup ça. Mais l'interprétation de ces faits réels dans une fiction, une œuvre créée, me paraît très inutile. Parce que de moi-même, j'ai déjà assez d'information sur l'homme contemporain, information qui peut être du journalisme, et que je préfère à une information créée par un artiste. Je considère que n'importe quel sujet constitué par un contemporain, un homme vivant aujourd'hui, est un témoignage suffisant On ne peut pas se défendre contre la contemporanéité. Je n'aime pas les sujets contemporains parce que je veux éviter les erreurs. Je pense que chaque poète, même d'aujourd'hui, est absolument hors du temps, en même temps qu'il vit aujourd'hui. Je ne crois pas aux protestations contre la guerre du Viet-nam exprimées dans un vers. Pour moi, ce n'est pas une véritable protestation. Aller au Viet-nam faire un film et montrer le courage des nations qui luttent, pour moi, c'est le rôle des journalistes. De plus, je n'aime pas les documents où le montage est trop poussé. Déjà, le choix de ce qu'on filme est dangereux, mais moins. J'aime bien les actualités, quand c'est du document brut, sans jugement. Mais les gens qui vont filmer des événements, au Viet-nam ou à Paris, et qui font, après, un montage artistique, une interprétation, ils ne me convainquent pas. Parce que, de cette façon, c'est trop facile de convaincre. J'ai vu des films faits par les Allemands et par les Russes, sur le même sujet, tous convaincants. Ce n'est pas exclu que je fasse un film dont l'action se situerait aujourd'hui, mais...
Cahiers Vous sentez-vous une parenté — nous croyons, nous, la sentir, — avec un certain esprit polonais ? Dans la littérature polonaise, dans le théâtre ou dans la peinture ?
Borowczyk Je vous jure que je n'en sens absolument aucune. Enfin, si vous parlez de très bonne littérature, je suis d'accord !
Cahiers Chez les Polonais que nous connaissons, il y a une sorte de joie dans le pessimisme, une sorte de pessimisme dans l'euphorie. Et chez vous nous pensons qu'il y a cela aussi.
Borowczyk Mais cela, c'est à vous de le découvrir. Je ne peux pas juger moi-même et faire ces comparaisons. Je suis Polonais mais je ne connais pas beaucoup d'œuvres littéraires, ni de peinture ni de cinéma polonais. Ma vie a été trop courte et je n'ai pas cherché spécialement à connaître les choses polonaises. J'en ai seulement une connaissance vague.
Cahiers Comme nous d'ailleurs.
Borowczyk Oui, on connaît vaguement tout. Si j'aime quelque chose, je ne me soucie pas de savoir si c'est polonais ou autre chose. Quantitativement, je connais plus l'art français que polonais. J'aime beaucoup le folklore, n'importe lequel. J'aime beaucoup découvrir les objets d'art. Cela m'a sûrement influencé.
Cahiers Qu'est-ce que vous aimez dans le cinéma, en général ?
Borowczyk Si je vois quelque chose, c'est par hasard, ce n'est pas après grande réflexion ou choix : je me dis « j'ai envie de voir un film ». Et ça peut être un très mauvais film, après je ne regrette pas. Je ne fais pas de sélection, et je ne fais pas d'effort pour connaître tout, voir tout. Si j'aime, j'aime toujours les choses démodées, dépassées, de toute façon les choses anciennes. Si on me réveillait la nuit et qu'on me demande : « quel cinéma tu aimes ? », je dirais Chaplin et Keaton. Ça peut paraître banal, mais on revient toujours à la même chose. Et après, la suite... Je veux dire que j'aime beaucoup les films de distraction. Quel niveau de distraction ? Ça, c'est autre chose. Je n'aime pas les choses ennuyeuses. Maintenant, qu'est-ce que c'est que l'ennui ? Je ne sais pas, mais, en principe, la notion d'ennui est la même pour chacun.
Dans les films récents, j'ai beaucoup aimé « Le Bal des Vampires ». Ce n'est pas parce que c'est polonais. Je peux dire que je suis assez exigeant. J'ai beaucoup aimé le film de Bellocchio, « Les Poings dans les poches », et les films de Pasolini, la poésie et la rigueur même. J'aime certains films du néo-réalisme italien aussi.
Cahiers Vous parliez d' « Alphaville » tout à l'heure. Aimez-vous, en général, ce que fait Godard ?

Borowczyk (la main sur le micro :) Pas tellement. (Enlevant sa main :) Pour moi c'est difficile d'imaginer comment on peut faire tellement de films, une telle quantité. Je ne sais pas comment Godard peut répondre directement, et si rapidement, aux questions d'aujourd'hui. Pour moi, et peut-être est-ce ce qu'il veut, il est plus proche d'un journaliste que d'un artiste.

Cahiers Vous dites « journaliste » parce qu'il vous parait extraordinaire qu'on puisse digérer le présent avec une telle rapidité ? Ce qui compte pour vous, c'est le recul ?

Borowczyk Ce serait généraliser. J'imagine très bien autre chose. « Les Poings dans les poches », c'est tout à fait un film d'aujourd'hui, « Le Voleur de bicyclette », c'est d'aujourd'hui. Je suis très émotif, j'aime beaucoup pleurer, et rire. Et quand je lis un journal ou les statistiques, je ne ris pas, je ne pleure pas. J'aimais beaucoup le premier film de Godard, « A bout de souffle ». Parce que c'était de la distraction. Si je dois penser, si je dois compter, si je dois écouter les citations, ou s'il y a des allusions très directes, ce n'est pas de la distraction, je ne vais pas au cinéma pour ça. Je veux rire, pleurer, participer.

De toute façon, je ne veux pas imposer mes vues là-dessus, parce que les films ne sont pas prévus pour les autres metteurs en scène. En chacun il y a une double personnalité, le spectateur et le créateur. Si on tombe sur quelqu'un qui est justement dans l'état de spectateur, ça va, mais si c'est quelqu'un qui est en train de faire un film, et qui est si embarrassé par ce film, ce n'est pas gentil de montrer son film. On est égoïste dans ce moment.

Cahiers Mais c'est justement votre égoïsme qui nous intéresse, parce que la façon dont vous réagissez aux autres films, c'est une façon de vous définir.

Borowczyk « Dis-moi ce que tu aimes, je te dirai ce que tu vaux » — c'est la formule unique qui nous permet de juger les membres d'un jury au moment de la proclamation du palmarès et de juger des critiques — n'est-ce pas ?

Rivette Vous disiez tout à l'heure que ce que vous attendiez quand vous alliez au cinéma, c'était avant tout la distraction. Mais vos films — je ne veux pas dire qu'il n'y a pas en eux un élément de distraction — ce n'est pas ça qu'ils proposent au spectateur. Prenons par exemple « Kabal », comment est-ce que vous voudriez que le spectateur le reçoive ? Dans ce film, l'élément distraction est aboli très vite pour quelque chose d'autre.

Borowczyk Je comprends le mot « distraction », pour ce qui est du spectacle cinématographique, comme quelque chose qui **agit** sur vous, qui provoque vos réactions dans le temps du film sans qu'il y ait le temps de la réflexion. Mais après le film, cette distraction provoque la réflexion. Tandis qu'il y a des films où vous êtes obligés, tout de suite, de tirer la réflexion.

Rivette A ce moment-là, « Kabal » est complètement réussi, parce que c'est vraiment un film — surtout quand on le voit la première fois — qu'on voit en sachant à peine ce qu'on voit. Je me rappelle que je suis sorti complètement ahuri, sans savoir si c'était bien ou pas. J'y ai repensé pendant très longtemps.

Borowczyk Il faut que je vous serre la main.

Rivette Je ne savais pas ce que j'avais vu. J'ai aimé énormément le film quand je l'ai revu, mais ça ne m'a pas surpris, parce que je n'avais pas cessé d'y repenser. De tous les films que j'ai vus, c'est un de ceux qui a agi le plus à distance. Quand on revoit le film, on a fait connaissance avec Monsieur et Madame Kabal, on a peu à peu la familiarité que vous aviez, vous. Je crois que c'est ce qui a rendu le film tellement difficile pour les spectateurs : la première fois, on ne sait vraiment pas qu'en penser.

Borowczyk En fait, ce n'est pas difficile, mais il faudrait simplement que le spectateur soit prévenu de ça.

Rivette C'est un film — je ne dis pas ça du tout péjorativement — qu'on n'a pas de plaisir à voir la première fois. Pas seulement parce qu'il gêne, mais parce qu'on ne sait pas... on reste en dehors. Sauf un peu au début où vous faites semblant. C'est un film qui ne fait pas rire, il fait plutôt peur. Donc, je ne crois pas que quand vous faites un film comme « Kabal », ou comme « Les Jeux des anges » ou même « Gavotte » ou « Goto », je ne crois pas que vous cherchiez la distraction, ou alors seulement au sens où vous le disiez tout à l'heure. Effectivement, vous empêchez les spectateurs de réfléchir. Si on réfléchit en voyant vos films, alors on ne comprend plus rien. La seule façon de les voir c'est de les regarder.

Borowczyk Ah là, vous me faites de la peine : j'aimerais quand même qu'on comprenne quelque chose.

Rivette Je veux dire que rien n'est incompréhensible ; on voit très bien le détail de chaque chose. Ce qui échappe, c'est la liaison de tout. Le film s'invente au fur et à mesure.

Borowczyk C'est comme les rêves. Les rêves sont très réalistes : on comprend tous les détails, mais après on ne peut rien attraper. Il n'y a ni début ni fin, et on ne peut pas voir comment on passe d'une chose à l'autre, mais tout est basé sur l'expérience humaine. Dans « Goto », on ne peut pas dire que les gens soient différents de nous, ils marchent avec des pieds, des jambes, ils parlent normalement. Seulement, il y a un certain dérangement.

Cahiers Quand j'ai vu le début de « Goto », ça m'a beaucoup fait penser à « La Colonie pénitentiaire » de Kafka. On sent qu'il y a un dispositif très précis, un rituel, auquel les gestes sont liés. Et que cette justice, appuyée sur on ne sait quels critères, est logique.

Borowczyk J'ai été très impressionné par ce livre. J'ai même pensé le tourner. Quand j'étais encore en Pologne, j'ai écrit le scénario, même. J'aimais beaucoup ce livre. Mais je pense que ce n'est pas Kafka qui a inventé ça. Il était si imprégné de sa propre expérience, des choses qui l'entouraient. Qu'est-ce qu'on peut penser de toutes les installations techniques, de toutes les institutions en général ? Que c'est partout pareil, si inévitable que je n'imagine pas un monde sans justice, sans punition. Tout est si inséparable, si nécessaire, tout se tient tellement. Quand j'ai fait « Goto », je ne pensais plus du tout à Kafka. Si je suis imprégné, c'est que son univers m'est très proche. De toute façon, si on imagine un monde, je ne dis pas abstrait, mais isolé, pas forcément le nôtre, on peut énumérer sur les doigts tous les éléments qui doivent y exister, il n'y en a pas tellement. Il y a la punition, le crime. Puis, les gens qui règnent, les sujets, etc. Les besoins humains, ce qu'on appelle les sentiments, qui cherchent des satisfactions. C'est toujours la même chose, quel que soit le film. Et chez Kafka, dans « La Colonie pénitentiaire » aussi. Surtout que là, tout est encore plus concentré, autour d'une machine. Mais ça, c'était très difficile à montrer sur l'écran, parce que lui a plutôt exprimé l'intérieur des choses. C'est quand même l'idée de littérature.

Rivette C'est très lié aux mots. D'ailleurs on grave une **phrase** dans la chair du condamné.

Borowczyk Et la machine est très difficile à matérialiser, comme le piano de « L'Ecume des jours ».

Cahiers Ce qui frappe comme similitude entre le livre de Kafka et « Goto », c'est un côté à la fois complètement serein, hors de tout sentiment, et tout de même un grand sentiment de cruauté.

Borowczyk Si vous avez trouvé une parenté entre « Goto » et cette nouvelle, c'est tout à fait normal, parce que c'est la vie. Pour moi, c'est une certaine façon de voir la vie, ou plutôt l'unique façon de voir la vie. Tout vous amène à ça : énumérer, sur les doigts de la main, les éléments qui la composent. Chaque élément prête à mille interprétations, mais finalement on arrive à deux choses : la vie et la mort. Il était très fâché, sûrement, Kafka. Contre la bureaucratie surtout. Mais la bureaucratie est nécessaire, je ne vois pas d'autre solution. C'est le malheur de notre vie. Les uniformes par exemple, vous pouvez protester, ça ne change rien. Les garçons aux cheveux longs, chacun a sa carte d'identité, ils ne la jettent pas. Et les Etats généraux du cinéma, qui luttent contre différentes bureaucraties, le Centre du Cinéma, etc., les impôts, les commissions. Moi je ne vois pas tellement de solutions :

on remplace une commission par l'autre. S'il faut financer un film, il faut quelqu'un qui paie, un responsable de la caisse, et il faut qu'il sache pourquoi il paie, et s'il ne peut pas savoir lui-même, il convoque une commission.

Cahiers Alors vous êtes pessimiste ?

Borowczyk Pas du tout. J'ai l'air d'être pessimiste ? Je vais vous dire : je ne veux pas dire qu'il ne faut pas lutter. Il faut toujours améliorer. Mais si on parle d'une justice idéale... il n'existe pas de films pessimistes, parce que l'art n'est jamais pessimiste.
Et si vous sortez d'un film soi-disant « pessimiste », vous êtes peut-être très sérieux ou très triste, mais très vite vous trouvez la vie plus gaie. Vous vous dites : « Ah bon ! C'est pas si grave ! ». Tandis que si on vous montre une limonade rose sur l'écran, très bien, formidable, mais vous sortez et vous vous apercevez que l'air n'est pas pur et sent la fumée de voitures, qu'il y a affluence dans le métro, etc. Alors, pour moi, c'est un film pessimiste.

Rivette Donc, la fonction de l'œuvre d'art, ce serait de démoraliser provisoirement les gens, pour que justement ils ne le soient pas...

Borowczyk Vous connaissez l'histoire juive. C'est une famille de douze enfants qui habite une pièce minuscule. Le père est très malheureux et va demander conseil au rabbin : « Je prie le Bon Dieu, et j'ai chaque année un nouvel enfant, avec toujours la même surface, que faire ? — Je te donne une solution, dit le rabbin : va de suite acheter une chèvre, fais-la habiter avec toi, et reviens dans une semaine ». Le pauvre homme achète la chèvre et revient une semaine après. « Alors ? — C'est encore pire. — Achète une autre chèvre ». Ainsi, il achète douze chèvres à la suite, et il lui vient un treizième enfant. Il retourne encore chez le rabbin, un an plus tard, et le rabbin lui dit : « Maintenant vends les douze chèvres. »

Rivette C'est comme la phrase de Tristan Bernard, quand les Allemands sont venus l'arrêter : il a dit à sa femme : « Jusque-là nous vivions dans la crainte, maintenant nous allons vivre dans l'espoir ».

Borowczyk Je ne suis pas sans espoir, mais je suis trop faible, et nous sommes tous trop faibles. Si j'étais très fort, si j'étais dictateur, je commencerais par interdire la circulation des voitures dans Paris, je développerais l'industrie des bicyclettes, et j'interdirais la construction de tous les véhicules qui font de la fumée. Mais après il faudrait arrêter toutes les expériences, pas seulement nucléaires : ce n'est pas la peine d'aller chercher de la place sur la Lune. Il faut simplifier, pas développer. Simplifier les bicyclettes. Pour arriver à un état où il n'y aurait même plus besoin de bicyclettes, où tout le monde marcherait à pied. Nous sommes condamnés au progrès. Je fais tout pour arrêter le progrès.

Cahiers C'est un peu le sujet de « Goto ». Dans Goto, le temps s'est arrêté, et par exemple, il y a une notation précise indiquant qu'il y a pénurie de matière première dans l'île. A un moment, Grozo demande à René Dary avec une espèce d'angoisse : « Mais où est-ce que je vais trouver de la tôle ? ». Et alors on voit dans un coin du plan quatre bouts de tôle usée, une vieille poêle... Et cela donne une idée de cet arrêt de productivité, de cette déperdition. Et cette histoire de pommiers qui ne donnent pas de pommes, c'est très inquiétant.

Borowczyk C'est la nature qui produit encore un peu. Et ces pommes, c'est peut-être le fruit défendu. Pourquoi ne pas parler de pommes ? On parle toujours de quelque chose. De Gaulle quelquefois parle de monnaie... Si quelqu'un parle de pommes, je ne suis pas étonné. Il y a toujours des problèmes dans chaque société, je ne vois pas de différence entre les problèmes de pommes et les problèmes de fusils. Il reste des mystères, mais c'est comme dans la vie.
Ça tourne ? Et c'est prévu pour quoi, ça ? C'est pour les cinéastes ou pour les spectateurs ? Je sais que les « Cahiers » sont très lus par les cinéastes.

Rivette Et par les étudiants. Moins par les spectateurs. De toute façon, par des gens jeunes.

Borowczyk « Cinéma 68 », c'est plutôt lu par les ciné-clubs. Parler des films, c'est déjà une mauvaise chose. Dans les films, on ne se trompe pas. Le film est ce qu'il est une fois fait, mais on ne se trompe pas. Mais, en parlant, on se trompe.

Rivette On dit des choses partielles, le point de vue de telle personne à tel moment.

Borowczyk C'est curieux de lire des critiques de peintres ou de musiciens célèbres d'il y a cent ans par exemple : leurs œuvres avaient déjà la même valeur, et pourtant, elles ont eu tellement d'ennemis...

Rivette Oui, il faut attendre que les choses... Quand on fait un objet, tout ce qu'on sait c'est que c'est un objet, mais on ne sait pas du tout s'il peut durer.

Borowczyk Mais le plus grand art consiste à savoir tout de suite.

Rivette Vous croyez qu'on peut ?

Borowczyk Je pense qu'on peut. Il faut se mettre au niveau de ces objets ; il faut être autant créateur que le créateur lui-même. Il y a des exemples. Ce n'est pas toujours exprimé par écrit, mais si l'on pouvait enregistrer les émotions des spectateurs, ça pourrait être une importante documentation.
C'est la même chose pour tous les désastres de la guerre : la mort d'un seul homme suffit à les résumer. Mais ce n'est pas enregistré.

Rivette La première fois qu'on voit « Goto », on ne sait pas ce qui est réaliste et ce qui est insolite, on attend l'insolite à un endroit, et finalement il arrive à un autre, et c'est la réalité qui devient de plus en plus forte et prend peu à peu le pas sur l'insolite.

Cahiers Tandis qu'à certains moments, on attend l'explication simple, et elle ne vient pas. Par exemple, quand Grozo se demande pourquoi le roi tenait tant à connaître les dernières paroles de son beau-père, la question reste sans réponse.

Rivette Et des scènes qui paraissent très étranges, finalement ne le sont pas. Il y a par exemple une scène que j'aime énormément : quand Pierre Brasseur rencontre la petite fille. Finalement, c'est une scène très simple, qui pourrait se trouver dans « Les Misérables ».

Borowczyk La scène a été coupée. Elle était beaucoup plus longue. Brasseur tendait une pièce d'or à la petite fille, qui ne voulait pas la prendre. Brasseur insistait, lui disait : « Tu peux acheter un déjeuner pour ton père, et d'autres choses ». Finalement il disait : « Tu pourrais acheter de l'avoine pour ton âne ». Alors la petite fille prenait la pièce. Et Brasseur disait : « La pauvrette ! Il faut les aider ». Et ensuite, on retrouvait la même fille dans la maison close. Tout a été coupé. Mais ce qui reste de l'épisode, c'est finalement l'essentiel : le contact avec le peuple. La rencontre.

Rivette Il y a quelque chose qui m'intrigue vraiment, et j'aimerais vous poser un peu la même question que tout à l'heure : comment aimeriez-vous que le spectateur idéal voie « Goto » ? Qu'il soit ému, intéressé, intrigué, qu'il ne sache pas quoi penser ou le contraire ? C'est fait pour quoi ?

Borowczyk Je voudrais qu'il y croie, que l'intérêt monte, provoqué par les événements sur l'écran, immédiatement, à chaque instant. Je voudrais qu'il entre dans le film comme quelqu'un qui observe par un trou de serrure, qui ne comprend pas tout, mais qui comprend les fragments qu'il voit, isolément. Et qu'il soit vraiment ému, qu'il regrette, peut-être, la mort de Glossia. Je voudrais forcer — ce n'est pas un très bon mot, c'est un mot de dictateur — à être ému.

Rivette Le tout, sans explications, sans références.

Borowczyk C'est ça. Mais évidemment, dans un certain but. Il n'y a rien de gratuit. Il faut qu'il survive quelque chose d'extraordinaire, et que le spectateur y pense, après être sorti du film. Que, pendant le film, l'intérêt monte, monte, monte, et qu'il soit curieux de savoir ce qu'il va y avoir dans le plan suivant.

Rivette C'est bien le sentiment le plus fort que donne « Kabal ».

Borowczyk Et pour cette raison, j'ai évité le plus possible les répétitions de lieux.

Cahiers Il y a quelque chose de très évident dans « Goto », c'est l'impression qu'on a de votre joie à articuler

l'espace, avec un souci de précision extrême, presque fou. Dans la scène de la guillotine, par exemple, où vous jouez tellement sur la verticale et l'horizontale. Et la scène de la fin, quand Grozo transporte le corps de Glossia, c'est un jeu sur le coude et l'angle droit. C'est vraiment, à l'état pur, la joie de manipuler de l'espace.

Rivette Il y a aussi des coudes dans « Les Jeux des anges », dans « Kabal ».

Borowczyk C'est aussi la perfidie et l'ingéniosité de Grozo, qui probablement a très bien étudié tous ces détails. Il n'est pas surpris par les événements. Il a tout prévu.

Rivette Il a presque repéré l'itinéraire à l'avance.

Borowczyk En tout cas, il sait toujours très bien ce qu'il fait, et le plus court chemin pour aller où il veut.

Cahiers Quelqu'un disait que ça le faisait penser à un espace sans gravitation, comme dans le film de Kubrick, où c'est justifié de façon réaliste. On voit des gens décaler brusquement de 90° vers la verticale la direction de leur marche.

Borowczyk Il y a aussi quelque chose comme ça dans « La Ruée vers l'or ». La maison qui penche.

Rivette Il y a aussi une comédie musicale où Fred Astaire danse au plafond. Peut-être « Mariage Royal ». Pour vous on a un peu le sentiment que vous aimeriez quelquefois que l'écran soit comme une toile, et qu'on puisse regarder votre film en le tournant dans tous les sens.

Borowczyk C'est surtout pour trouver des accords, pendant le tournage et par le montage. Et c'est aussi pour créer l'architecture des lieux. Cette forteresse, on ne la voit jamais de l'extérieur, ni dans son ensemble. Il fallait donner l'idée d'un lieu architectural unique, avec différents plans, différents étages.

Rivette Mais ce lieu unique n'existait pas au tournage. Vous l'avez complètement recréé.

Borowczyk Oui. Mais j'ai évité les plans fixes, pour ne pas donner au spectateur le temps de déchiffrer la topographie. Je voulais un resserrement topographique, mais quand même un certain mystère des lieux.

Cahiers On est d'ailleurs très surpris à la fin de voir Glossia tomber sur la scène.

Borowczyk On voit pourtant à un moment que le mécanisme du rideau de scène se trouve dans le grenier d'où elle tombe. Mais ne cherchez pas trop à analyser, vous perdriez tout plaisir à revoir le film. Sur la table de montage, vous verriez qu'il n'y a pas de mystère.

Rivette En tout cas on a le sentiment d'un lieu pas tellement étendu, mais avec tellement de recoins qu'il y a tout de même beaucoup d'espace. Qu'un petit espace est utilisé au maximum, à force de couloirs et d'escaliers. ches les uns des autres. Comme si on Finalement, on s'aperçoit que tous ces recoins communiquent, sont très proches les uns des autres. Comme si on avait été obligé de se serrer au maximum et de tout condenser. Même quand les personnages prennent le petit chariot sur rails, on a l'impression que c'est pour faire dix mètres.

Cahiers Et ces rails, ce chemin de fer intérieur, on pense presque que ce sont les rails du travelling.

Borowczyk D'abord j'avais prévu de tourner ce film en décors construits. Mais c'était impossible, parce que beaucoup trop cher.

Rivette Avec tout ensemble, condensé, très serré. Mais de toute façon on a ce sentiment. C'est quand même un endroit clos, et son exploration. C'est comme dans « Gavotte », tout se passe avec ce qui est donné au départ. Et même, à un moment, c'est une chose très frappante, on voit les personnages diriger leur regard de côté, et on s'aperçoit ensuite qu'ils regardent quelque chose qui est **dans** le décor, comme s'il n'y avait pas d'espace hors-champ. Vous donnez l'idée d'un grand espace extérieur, où il se passe éventuellement plein de choses — ce qui est d'ailleurs accentué par le magnifique texte du début — et puis on dirait que cet extérieur s'abolit. Et tout se passe à l'intérieur, le maximum de choses, avec le minimum d'éléments.

Borowczyk C'est l'économie de moyens. Je n'aime pas qu'il y ait des choses inutiles, tout doit jouer. Dans la vie, il n'y a pas de choses inutiles : si quelqu'un fait quelque chose, c'est pour quelque chose. Et même si un objet se trouve accidentellement dans le décor, je ne suis pas tranquille, et je me demande toujours comment l'employer... par une sorte de pitié. Quand je vois une chaise, je me dis que c'est dommage qu'elle ne joue pas, qu'elle ne participe pas.

Rivette Je crois que c'est très lié au fait que vous ayez été peintre. Comme Picasso qui fait cinquante tableaux uniquement avec un verre, une bouteille... Ou Chaplin. Toute cette tradition de la peinture par variations.

Borowczyk Ce n'est pas l'expérience de la peinture — c'est la **règle** de la peinture ; en peinture, tous les défauts sont plus visibles au premier abord. Et surtout, le peintre, parce qu'il embrasse la surface de son tableau d'un seul coup d'œil, voit ce qui est nécessaire, supprime les choses inutiles, etc., selon sa propre logique. La comparaison avec la peinture est ici permise. Bien qu'au cinéma le processus de création soit davantage prolongé dans le temps, composé de tellement d'éléments extra-artistiques. C'est très difficile de maîtriser la totalité. (Propos recueillis au magnétophone et revus par W. Borowczyk.)

LES FILMS DE W. BOROWCZYK

Naissance en 1923 de Walerian Borowczyk à Kwilcz (Pologne).

Etudes de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie de 1946 à 1951.

COURTS METRAGES

1) De 1947 à 1965 réalisation de films de très court métrage (de quinze secondes à deux minutes) :

Strip Tease ;
Etendard des jeunes ;
Le Magicien ;
La Tête ;
La Foule ;
Les Stroboscopes : Magasins du XIXe siècle ;
L'Ecriture ;
Les Bibliothèques ;
Les Ecoles ;
La Fille sage ;
Le Musée ;
Le Petit Poucet ;
Le générique du film de René Clément « Les Félins » ;
Le générique et la bande-annonce du film de Rappeneau « La Vie de château ».

2) De 1946 à 1967, réalisation de films de court métrage (de six à quinze mn) :

1946 Mois d'août (personnages réels) ;
1954 Photographies vivantes (film avec des personnages réels) ;
Atelier de Fernand Léger (film avec des personnages réels) ;
1955 L'Automne (personnages réels) ;
1957 Il était une fois ;
Le Sentiment récompensé ;
1958 Dom ;
L'Ecole ;
1959 Les Astronautes ;
1962 Le Concert ;
1963 Holy Smoke ;
Encyclopédie de grand-maman ;
Renaissance ;
1964 Les Jeux des anges ;
1965 Le Dictionnaire de Joachim ;
1966 Rosalie (avec des personnages réels), d'après Guy de Maupassant ;
1967 Gavotte (personnages réels) ;
Dyptique (avec des personnages réels).

LONGS METRAGES

1967 Théâtre de Monsieur et Madame Kabal ;

1968 Goto l'île d'amour. Film français en noir et blanc et couleur de Walerian Borowczyk. **Scénario :** Walerian Borowczyk. **Dialogues :** Walerian Borowczyk et Dominique Duvergé. **Images :** Guy Durban. **Premier assistant réalisateur :** Patrick Saglio. **Montage :** Charles Bretoneiche. **Musique :** Georg Friedrich Haendel. **Interprétation :** Pierre Brasseur (Goto III), Ligia Branice (Glossia, son épouse), Jean-Pierre Andréani (lieutenant Gono), Guy Saint-Jean (Grozo), Ginette Leclerc (Gonasta, mère de Glossia), René Dary (Gomor, père de Glossia), Fernand Bercher (L'instituteur), Raoul Darblay (le vieux général au cornet), Hubert Lassiat (le vieux général aux lunettes), Michel Thomass (Gras, le géant guillotiné), Colette Régis (Directrice de la maison close), Noël Mickely (musicien aveugle jouant de la scie), Pascale Brouillard (petite fille à l'âne). **Production :** René Thévenet - Euro-Images. **Distribution :** Euro-Images. **Durée :** 1 h 33.

11 films français

L'Amour fou. Film de Jacques Rivette. Voir Cahiers nº 204 (Entretien, générique, textes de Sylvie Pierre) et critique dans notre prochain numéro.
Nous aimerions simplement revenir ici et faire le point sur le problème de la distribution de « L'Amour fou ». D'abord sur des faits « L'Amour fou » est un film de quatre heures et douze minutes. Les distributeurs du film, considérant cette durée comme anticommerciale ont usé de différentes pressions sur Jacques Rivette, metteur en scène du film, pour l'obliger à le remonter en le réduisant à une durée commerciale normale. Ce n'est que sous la menace (réalisée) de voir « L'Amour fou » remonté sans son accord par un autre metteur en scène que Jacques Rivette s'est décidé à monter lui-même une seconde version du film d'une durée de deux heures et demie. Les deux versions du film, l'une intégrale, l'autre abrégée, sont sorties à Paris le 15 janvier. Deux semaines plus tard la version courte était retirée de l'affiche de quatre salles pour spectaculaire insuccès, tandis que la version longue, sortie dans une seule salle (le Studio Alpha, salle d'Art et d'Essai de 230 places de la rive gauche) remportait un vif succès dans le même temps Leçons à tirer de cette expérience. 1º La presse n'a peut-être pas les mains pures, mais elle a des mains. En l'occurence, dans un cas où il s'agissait d'inviter le public à prouver qu'il était capable de ne pas se soumettre aux unités standards de consommation, donc, adulte, cette efficacité vaut d'être soulignée. 2º Un grand espoir pour les films de durée non-standard (pas seulement les longs). Et corrélativement une atteinte aux idées reçues de la distribution dont nous sommes heureusement certains qu'elle ne sera pas la dernière. 3º Exploitants de salle, faites rembourrer vos fauteuils.
S. P.

Comme un éclair. Film en couleur de Jules Dassin et Irwin Shaw.

L'Enfance nue. Film en couleur de Maurice Pialat, avec Michel Tarrazon, Linda Gutemberg, Raoul Billerey, Pierrette Deplanque. Voir critique dans notre prochain numéro.
L'un des très grands films français, d'emblée voisin tout à la fois de Rouch et Truffaut, Renoir et Vigo. L'enfance : sujet tentateur et rebattu. Mais l'enfant de Pialat ne se prête à nul sentimentalisme, apitoiement, humanisme, comme il résiste à toute tentation de cabotinage (cf. l'enfance vue par Cournot). Il est, il reste tout au long du film, absolument opaque, totalement mystérieux. Rien ne l'explique, ni ne s'explique à travers lui. Le plus souvent muet, il passe d'une famille provisoire à une autre, d'une violence à l'autre, indifférent, autre, et de l'altérité fondamentale non d'un « caractériel », mais de celle de l'enfance même, ici donnée comme imprenable, insaisissable, inanalysable, réfractaire à toute lumière. Par ce silence et cette opacité s'installe une différence radicale entre l'enfant et les autres : éducateurs, parents temporaires ; entre l'enfant et le reste du monde · décors d'occasion, chambres de passage, jeux et lieux transitoires, inassimilables. Mais face à ce mur noir du silence, il y a tout un réseau bourdonnant de paroles comme autant de pièges à quoi prendre l'enfant. Et là réside **le pari cinématographique** de Pialat · la situation de la fiction est celle même du tournage : des personnages les uns aux autres étrangers, tenus de tenter de communiquer Et la situation fictionnelle renvoie, comme son modèle, à la situation même de l'enfance : l'affrontement avec l'inconnu, la persistance de l'inconnu malgré tous les efforts et les fragiles établissements de ponts de parole entre l'un et les autres. L'inadaptation dont il est question ici est d'abord celle du jeune garçon à ces cercles provisoires où le film le fait entrer ; elle est ensuite celle même de l'enfant aux adultes. Point besoin donc d'aucune explication. L'écart est, au plan du cinéma comme au plan de la société et de la vie, celui entre la sombre mutité de l'enfant et l'incessant et anodin nœud de paroles (bienveillantes d'ailleurs) que lui opposent les adultes, à l'écho desquelles ils tentent de le prendre. Il fallait donc qu'en ce film, sur le silence de l'un et son refus du langage, la parole des autres pesât lourd. Et c'est en effet peut-être la première fois que l'on parle ainsi dans un film français : provinces et campagnes, accents et idiotismes, phrases toutes faites, troublantes banalités du parler quotidien sont ici convoqués pour faire pièce à la vérité du silence. Pour cela, Pialat a choisi pour la plupart des non-professionnels, gens simples et directs qui s'étaient plus ou moins déjà trouvés en situation de recueillir temporairement un enfant abandonné, et qui se disent eux-mêmes comme à l'accoutumée, avec les lenteurs et les hésitations, les traits et les troubles, la crudité de ce dire prise au vif par le son synchrone. Le choc est magnifique, du langage et de l'enfance nus. — J.-L C.

La Femme infidèle. Film en couleur de Claude Chabrol, avec Stéphane Audran, Michel Bouquet, Maurice Ronet, Michel Duchaussoy, Guy Marly.
Comme on disait au temps où Chabrol écrivait aux Cahiers (cela nous reporte pas mal d'années en arrière) : remarquable traitement d'une histoire sans intérêt... hors ce traitement, précisément. Lequel infléchit subtilement l'axe traditionnel du triangle adultérin bourgeois : le sommet, le héros en est le mari. Histoire d'amour donc, entre femme et mari. Triomphe donc de l'immoralité bourgeoise : on se rabiboche sur le dos du mort. Mais en filigrane victoire aussi du cinéma, le film exorcisant l'adultère et tout à la fois invoquant magiquement la réconciliation des époux : le travelling arrière final sur la femme et l'enfant dans le jardin **réalise** le désir du mari, scelle pour ce regard qui s'éloigne — et qui n'est pas seulement celui de Bouquet, mais celui de la caméra — l'unité retrouvée de la cellule familiale. Aussi, si l'on ne trouve pas dans « La Femme infidèle » les petites folies coutumières de Chabrol, est-ce en faveur d'une autre folie, plus grave et non moins chabrolienne Nous en reparlerons — J.-L C

Goto l'île d'amour. Film de Walerian Borowczyk. Voir ce numéro (entretien, textes de Patrice Leconte et Sylvie Pierre) et critique dans le prochain.

Joe Caligula. Film de José Bénazéraf, avec Gérard Blain, Jeanne Valérie, Ginette Leclerc, Maria Vincent.

Mister Freedom. Film en couleur de William Klein, avec John Abbey, Delphine Seyrig, Philippe Noiret, Catherine Rouvel, Samy Frey, Serge Gainsbourg.
Prouve que l'outrance et la surenchère de tous effets produisent un effet inverse plus les signes sont chargés et hypertrophiés, plus ils versent dans l'insignifiance. Au principe du film : outrance, schématisme, lourdeur, laideur, monstruosité A l'arrivée, les mêmes, en vrac, mais vidés de toute nocivité, comme éteints les uns par les autres, écrasés par leur masse même, tous messages brouillés par leur redondance On en arrive à l'équation : politique = grand guignol. Si c'est ce qu'a voulu Klein, qu'il ne s'étonne pas si l'on a peine à apercevoir la part de sérieux qui est censée fonder ce grand guignol, et qui est par lui noyée sans recours — J.-L. C

Nathalie, l'amour s'éveille. Film de Peter Knight, avec Anne Talbot, Dominique Prado, Jean Roche.

Le Paria. Film en couleur de Claude Carliez, avec Jean Marais, Marie-José Nat, Horst Frank, Nieves Navarro.
Confirme que Claude Carliez connaît bien son métier — de cascadeur : une très belle séquence casse-cou sur un train, démontre que Marais n'a rien perdu de son goût du risque et de son allant.

Pour le reste, bonne volonté touchante du même Marais et de Marie-José Nat. — J.-L. C.

La Piscine. Film en couleur de Jacques Deray, avec Alain Delon, Romy Schneider, Maurice Ronet, Jane Birkin.
Il y a toujours eu, chez Jacques Deray, dans « Symphonie pour un massacre », dans « Rififi à Tokyo », dans « Par un beau matin d'été » une volonté de géométrie, un penchant pour les situations au millimètre, trop bien réglées, que seul un hasard (faisant, lui aussi, partie du calcul — mais au niveau de la narration, et non plus de la fiction) empêchait, en dernière instance, d'aboutir. Dans « La Piscine », la mécanique continue de jouer un grand rôle. Elle est sous-jacente à une stabilité sans cesse recherchée, sans arrêt menacée, par la moindre surprise sans signification (Delon, aux premiers plans, subitement aspergé, aggressé par Schneider), comme par des événements au contraire chargés de sens (gaffes de Ronet, etc.). Tout se passe ainsi, dans le dernier Deray, sous la parole, sous les situations, sous les personnages. Non pas au-delà, parole ou personnages jouent leur rôle, mais ne sont simplement qu'une partie d'un ensemble, fonctionnant en même temps, mis en question au moindre changement de pression, à la plus infime dénivellation de tensions. De telle sorte que le film ne joue jamais sur telle ou telle zone particulière de lui-même (mise en scène, dialogue, caractères) mais arrive d'un lieu indéterminable : partout. Tensions, calculs donc, et connaissance du métier tant technique que dramatique, reste à savoir pour quoi ? L'intérêt d'une mécanique tient à ce qu'elle supporte. Hitchcock est précis pour ses peurs, Ray pour ses folies, Welles pour un rythme, le sien. Deray, lui, est malheureusement plus proche de cette rigueur vide, pour elle-même, qui caractérise entre autres les derniers Losey (« Accident », que « La Piscine » démarque franchement en plusieurs endroits) Que reste-t-il en effet une fois sortis de l'eau, une certaine sécheresse de rapports, une petite, toute petite animosité, véhiculées par des personnages pauvres que le manque d'arrière-plan et de densité force à se situer, à s'exposer schématiquement : à l'image du film. — S.R.

La Vie, l'Amour, la Mort. Film en couleur de Claude Lelouch, avec Amidou, Caroline Cellier, Janine Magnan, Pierre Zimmer.
Le film est un plaidoyer contre la peine de mort. A croire que dans l'état politique actuel il n'y a pas urgence de subversions plus réelles que le vieux « nostra culpa » à la Cayatte, que la vieille contemplation lacrymogène des culpabilités collectives, la vieille accusation à la société qui, de sa faute impersonnelle, rend chaque fois le coupable plus irresponsable. Enfin, vraiment trop éculé pour mériter notre n. Une petite dose supplémentaire de dégoût quotidien nous saisit tout au plus à la sortie du film. Et si nous nous imposons la corvée d'en rendre compte, c'est plus par hygiène que par plaisir. D'abord, l'ampleur du sujet. A grand renfort de panneaux publicitaires lumineux (judicieusement placés à l'intérieur des compartiments) on était averti par la seule vertu du titre qu'on en aurait pour son argent question ambition de la thématique. Nous connaissions Lelouch comme un bon nageur, le voilà donc champion de la brasse papillon. Mais modeste : le tout sera traité avec simplicité, en rase-motte du vécu, le grand knack de Lelouch, son suivez-moi-jeune-homme...
Car c'est bien de la vraie vie qu'on prétend parler ici (pas de « la vie enfin découverte et éclaircie » : Lelouch ne fait pas de littérature), et le moins qu'on puisse attendre d'une telle entreprise, ce serait un peu de respect pour l'opacité vivante. Mais ici on y va carrément et sans complexes dans la transparence absolue, et il n'y a rien de plus malhonnête que cette tranquillité d'un soi-disant regard simple et direct sur les choses. Car la vraie vie d'un ouvrier de chez Simca étrangleur de putains, c'est sûrement — au moins — un peu plus compliqué, un peu moins limpide que cette vivotte conjugale proprette, à peine troublée d'un gentillet adultère (avec une ouvrière sortie tout droit de chez Dorothée Bis), agrémentée de petites strangulations rapides Et ces flics au cœur sensible qui s'attendrissent sur la vie difficile des gens qu'ils s'apprêtent à arrêter quelques heures après (sans guère de ménagements d'ailleurs), croit-on une seconde qu'une goutte de sang coule sous leur peau : non que cela nous intéresse de le savoir, mais c'est cela qu'on voudrait pourtant nous faire croire dans ce cinéma du chantage à la tripe. Ce qu'il y a de sûr au moins, c'est la profonde logique de ce film de la larme à l'œil, où tout le monde est plaint, tout le monde sympathique (les policiers, les curés, les gardiens de prison, les indics, les assassins). La preuve : seules sont indignes de notre commisération les trois malheureuses putains assassinées. Sans doute n'avaient-elles que ce qu'elles méritent, dans l'idéologie ambiante. — S. P

10 films italiens

The Bounty Killer (Les Tueurs de l'Ouest). Film en couleur de Eugenio Martin, avec Tomas Milian, Richard Wyler, Ella Karin, Glenn Foster.

Colpo doppio del cameleone d'oro (Le Gros coup du Caméléon). Film en couleur de Georges Finley (Giorgio Stegani), avec Mark Damon, Magda Konopka, Liz Barrett.

Il grande silenzio (Le Grand silence). Film en couleur de Sergio Corbucci, avec Jean-Louis Trintignant, Klaus Kinsky, Frank Wolff.
Histoire d'un chasseur de chasseurs de primes auquel on a coupé la langue : d'où son surnom, et le titre ; en fait, inversion systématique de toutes les données, tant narratives que plastiques, du second volet de la trilogie léonienne. Quant à Corbucci, pâle fauteur de zooms, quelle ablation a-t-il subie ? D. A.

Grazie Zia (Merci Léa). Film de Salvatore Samperi, avec Lou Castel, Lisa Gaston, Gabriele Ferzetti.
Mixte incolore et sans le moindre goût de Bellocchio et de Chabrol ; il y eut, logiquement, de nombreux amateurs en Italie : triomphe du sous-produit. — J.R.

L'uomo, l'orgoglio, la vendetta (L'homme, l'orgueil et la vengeance). Film en couleur de Luigi Bazzoni, avec Franco Nero, Tina Aumont, Klaus Kinsky.

4, 3, 2, 1 : Objectif Lune. Film en couleur de Primo Zeglio, avec Lang Jeffries, Essy Persson, Luis Davila, Daniele Martin, Gianni Rizzo.

Sudario di Sabbia (Les Hommes de Las Vegas). Film en couleur de Antonio Isasi, avec Gary Lockwood, Elke Sommer, Georges Géret, Jack Palance, Lee J. Cobb
Isasi s'enlise dans l'hyper-technicité du gangsterisme moderne. Toute originalité est accaparée, donc, par un camion transporteur de fonds doté d'ordinateur, télévision intérieure, mitrailleuses lourdes, etc., toutes choses fort ennuyeuses à voir fonctionner, dans la mesure où elles ne permettent pas la moindre surprise. Autour du camion-vedette, pas mal de poncifs, dont celui, bien sûr, de l'envol final des billets de banque. — J.-L. C.

Teorema (Théorème). Film en couleur de Pier Paolo Pasolini, avec Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky, Laura Betti. Voir Cahiers n° 206, page 34
A voir absolument (si possible), le court métrage de complément, « Le Mariage de Clovis », où Daniel Duval (précédemment assistant d'Eustache pour le montage des « Idoles »), invente, tout simplement, le cinéma prolétarien français, du côté duquel personne ne s'était jamais donné la peine d'aller voir. Cette incursion dans le sous-prolétariat

n'a rien de la « plongée » qu'ont pu y faire auparavant quelques bien-pensants, ni de l'enquête également condescendante des autres. Cette fois-ci, la caméra est à hauteur de son sujet, ni émouvant, ni poétique, ni pittoresque, et lorsque celui-ci dit à peu près que la mentalité à l'intérieur des prisons est plutôt supérieure à la moyenne, c'est à prendre littéralement et dans tous les sens Le film est beau justement d'être littéral, sans arrière-plan sinon ceux qu'implique la réalité, de n'être ni l'adéquation d'un traitement crasseux à une réalisation crasseuse ni la transmutation du matériau donné (type des premiers Pasolini). A regretter seulement que le film (présenté en version intégrale 16 mm à la Semaine des « Cahiers ») ait été coupé de plus d'un tiers pour le gonflage 35 et la sortie commerciale.

Quant à « Teorema », il est assez pénible de devoir dire du mal d'un film qui reflète si limpidement son auteur. Mais la sincérité peut-elle désormais suffire ? Dans le cas de Pasolini, elle conduit directement au rachat par l'OCIC, ce qui n'aurait rien de grave (on connait le palmarès prestigieux de la récupération catholique) si la disponibilité à ce type d'opérations n'était le fondement même du film, comme le note judicieusement Cabu (« Le film le plus con de l'année », in « Hara-Kiri Hebdo » N° 2). L'enthousiasme équivoque qui salue le film a pour seule cause l'attendrissement délicieux provoqué par une telle auto-mortification. « Teorema », c'est l'anti- « Partner », c'est la bonne conscience de l'ambiguïté. Ceci n'éloigne pas tellement le film des autres grands P.P.P., et de ses deux ou trois chefs-d'œuvre (cinéma ou poésie) ; la seule limite franchie est celle de la satisfaction. « Teorema » est un travail ennuyé, sans nerfs, fait dans la lassitude de devoir filmer des idées qui, implicites, donnaient vie aux œuvres précédentes, mais qui, près d'un an après avoir été exposées à loisir sur le papier, arrivent à l'écran desséchées et réduites comme les têtes des Jivaros. La rage pasolinienne, bouillonnante dans toute son œuvre, même dans une poésie assez ridicule (« Il PCI ai giovani ») contemporaine du film, et tout de même plus excusable, a ici fait place à une sénilité (les gambades de Ninetto, ce coup-ci sérieusement plus uccellaccio qu'uccellino ; l'enlaidissement systématique des acteurs) dont on ne peut qu'espérer qu'elle est annonciatrice d'un nouveau réveil. On peut plutôt craindre que Pasolini ne soit victime de sa notoriété confortablement scandaleuse, et que dorénavant (phénomène connu en Italie), il filme non plus ses films, mais l'image qu'une intelligentsia bourgeoise s'en fait. — B. E.

Tiffany Memorandum (Coup de Force à Berlin). Film en couleur de Terence Hathaway (Sergio Grieco), avec Ken Clark, Irina Demick, Jacques Berthier, Grégoire Aslan.

Vivo per la tua morte (L'Evadé de Yuma). Film en couleur de A. Burks, avec Steve Reeves, Rosalba Neri.

5 films américains

The Brotherhood (Les Frères Siciliens). Film en couleur de Martin Ritt, avec Kirk Douglas, Alex Cord, Irene Papas, Luther Adler.

Comment l'exploitation de l'homme par l'homme passe du stade paternaliste au stade technocratique, voilà ce que se garde bien de montrer l'âne Martin, qui s'empresse de noyer ce poisson un peu gros pour lui dans les eaux tièdes de la tragédie bourgeoise entre ex-maffiosi. Ritt sait choisir ses opérateurs (Kaufman prend le relais de Howe), c'est le plus clair depuis longtemps de son emploi du tant qu'à faire... — J. R.

Les Corps du Désir. Film de George Black, avec Brigitte Duval, Dick Lang.

For Love of Ivy (Mon Homme). Film en couleur de Daniel Mann, avec Sidney Poitier, Abbey Lincoln, Beau Bridges, Lauri Peters.

Funny Girl (Funny Girl). Film en couleur de William Wyler, avec Barbra Streisand, Omar Sharif, Kay Medford, Anne Francis, Walter Pidgeon.

Partant d'un paradoxe peut-être séduisant (une fille très franchement laide devient vedette des Ziegfeld Follies), débouche très vite sur le mélo à ras du sol, les pires litanies de conventions (aimé par un beau joueur qui perd, le laideron est déchiré entre passion de la scène et passion tout court, puis se voit répudié par le joueur impénitent). La « performance » de Barbra Streisand, hélas, y tient lieu de tous talents : numéros musicaux nuls, musique assez basse, faiblesse insigne des seconds rôles (et premier : Omar Sharif s'ennuie à mourir dans ce personnage fabriqué sur mesure pour réconforter les homosexuels), sinistre académisme de la mise en images... Et encore : parlons de cette « performance ». Elle est de l'ordre du monstrueux. On va voir Barbra comme on va au zoo admirer le savoir-faire para-humain des plus doués chimpanzés. On applaudit de tout cœur à « tout-ce-que-cette-petite-arrive-à-faire-malgré... » Oui, Barbra sait chanter, rire et pleurer. C'est à peu près tout. Ni danser (d'où le côté habilement parodique des numéros musicaux) ni jouer au-delà de la mimique grimaçante (d'où, sans doute, l'extrême schématisme des situations). Mais comme elle doit remonter un bien voyant handicap, le moindre frémissement de son visage (chevalin) ou de son corps (difforme) semble prodigieux. Il faut n'avoir vu en fait de comédie musicale que « My Fair Lady » et « West Side Story », et tout ignorer de Ruby Keeler, Cyd Charisse, Judy Hollyday (pas des plus ravissantes, elle aussi, pourtant...) pour s'émerveiller ici de l'usage honteux qu'on fait de toutes les laideurs — J.-L. C.

Krakatoa East of Java (Krakatoa à l'Est de Java) Film en couleur de Bernard L. Kowalski, avec Maximilian Schell, Rossano Brazzi, Diane Baker, Brian Keith.

4 films anglais

The Shuttered Room (La Malédiction des Whateley). Film en couleur de David Greene, avec Gig Young, Carol Lynley, Oliver Reed, Flora Robson.

Abolition des signatures : Lovecraft/Greene, et rien qu'une pauvre anecdote de maison soi-disant hantée, que massacrent consciencieusement quelques tristes pantins. — D. A.

The Long Day's Dying (Un jour parmi tant d'autres). Film en couleur de Peter Collinson, avec David Hemmings, Tom Bell, Tony Beckley.

Une bonne idée au départ : introduire le commentaire intérieur dans le film de guerre avec une fonction nouvelle. Il s'agit ici de la vie ou de la survie, pendant quelques jours, de trois soldats anglais en France pendant la Deuxième Guerre mondiale. Soldats d'élite : parachutistes rompus à toutes les techniques, manuels ambulants du parfait tireur-tueur-débrouillard, machines à réflexes guerriers, spécialistes de la psychologie adverse, et surtout groupe habitué à pratiquer la transmission de pensée en face de tout pépin ou difficulté nouvelle. Dès lors, les brefs commentaires intérieurs des trois personnages ne ressortissent pas (du moins en un premier temps) à une volonté d'éclaircissement psychologique ou à une tentative intériorisante, mais se donnent comme purement fonctionnels, utilitaires, pratiques, efficaces. Par exemple : moi, A, si j'effectue telle course en avant, je sais que B me couvre, tandis que C effectue une manœuvre de diversion, laquelle sera prise en tel sens par E (ennemi), etc. Malheureusement, comme dans l'exécrable « Nuit des alligators » (« The Penthouse »), sens massifs et parabole contraignantes affluent en cours de film, entachant le projet de **montrer** un comportement physique dans sa relation serrée avec une cogitation intense. La dernière demi-heure sombre dans le triste et bavard pathos, grandiloquence meurtrière pour tout ce qui précédait. Quant à la soi-disant guerre montrée pour la première fois comme elle est : laide, horrible, sans prestiges... voilà bien la quarantième fois qu'on nous fait le coup. A ce titre, « Carabiniers » et « Comment j'ai gagné la guerre » sont d'un autre niveau.
J. N.

The Magus (Jeux Pervers). Film en couleur de Guy Green, avec Michael Caine, Anthony Quinn, Candice Bergen, Anna Karina.
Un bon écrivain, sur la lancée d'un succès (« The Collector »), devient son propre adaptateur. Le résultat consternant suggère que, dans le cadre hollywoodien, le vieux précepte selon lequel deux écrivains valent mieux qu'un seul est toujours bon ; embrouillant à plaisir son livre, Fowles en fait un Borges adapté pour « Constellation » ou un Robbe-Grillet raconté par une script-girl négligente. Les passages entre différentes réalités, au lieu de déterminer le cours de l'intrigue, n'interviennent qu'en fonction des bourdes précédemment commises par un auteur laborieux. Quatre acteurs déplaisants contribuent à l'impression générale de sottise ; et, Guy Green ayant laissé de côté toute ambition, il faut se garder de comparer l'invention de ce mage débile à celle de Morel. B. E.

Sebastian (Les Filles du Code Secret). Film en couleur de David Greene, avec Dirk Bogarde, Susannah York, Lilli Palmer, John Gielgud, Ronald Fraser.
Etrange objet de consommation, où l'inutilité passablement crapuleuse du canevas et l'extrême précision du faire s'effacent réciproquement, laissant champ libre aux comédiens : or, ceux-ci font ici une démonstration conjointe des vertus de l'underacting, qui laisse pantois. — D. A.

1 film algérien

Le Vent des Aurès. Film de Mohamed Lakhdar Hamina, avec Keltoum, Mohamed Tayane, Hassan Hassani, Mustapha Kateb.

Contrevenons à deux dogmes chers aux Cahiers :

1) Celui qui veut qu'on ne démembre pas un film en « parties », quand il se donne comme coulée continue et homogène, donc non explicitement fondé sur la bi ou tripartition. Il est pourtant difficile de ne pas voir dans « Le Vent des Aurès » deux parties bien distinctes (articulées en un premier tiers du film, puis en deux autres). D'abord un documentaire, rigoureux, précis, minutieux : la vie d'une famille arabe des Aurès pendant la guerre. Mode d'habitat, conditions difficiles de survie, habitudes de travail, relations de voisinage, religion, autorité paternelle : c'est l'exploration exhaustive d'une cellule familiale, puis d'une collectivité géographique qu'effectue Lakhdar Hamina, maintenant dans les marges, ni trop loin ni trop près, et avec sûreté dans le dosage, les deux grands absents : en haut, dans la montagne, les combattants qu'on ravitaille journellement et qu'on avertit des activités militaires de la région ; en bas, l'armée française, menace invisible et constante, brusquement matérialisée sous la forme de ses hélicoptères, de ses avions ou de ses chaînes de camions. Le parti pris presque documentaire n'empêche d'ailleurs pas que Lakhdar Hamina recourt aux « effets » de style, dans une référence fréquente et justifiée au grand cinéma russe (Dovjenko). Puis, une fois le fils emmené par les soldats, le récit accommode sur la mère, dans ses recherches, déambulations, pérégrinations à travers le pays, de camp en camp. Et ici, tout se gâte. On compte encore deux moments intéressants (l'épisode de la SAS, proche des descriptions de Claude Ollier dans « Le Maintien de l'ordre » — foule entassée au soleil pendant des journées entières dans des cours, cherchant le moindre renseignement sur un parent disparu, renvoyée sans ménagement aux heures de fermeture ou quand l'arbitraire décision du responsable l'aura décrété — et celui où l'on retrouve le fils dans la foule des prisonniers) ; mais ce n'est plus que mouvements de grues abusifs, éclairages dramatisants, ornements oratoires, certes encore apparentés au cinéma russe, mais dans ses produits les plus dégradés. Le dernier plan est du Pontecorvo, non celui de « La Bataille d'Alger », mais hélas de « Kapo » : la mère s'électrise aux fils barbelés dans un éclairage expressionniste avec pour faire passer le tout un joli mouvement de grue. Qu'en penserait Rivette ?

2) Celui qui veut qu'on ne reproche pas à un film, quand il s'est fixé un objet, d'avoir traité celui-là plutôt qu'un autre. Nous estimons discutable le choix même de son sujet — comme élément fonctionnellement signifiant — par Lakhdar Hamina, réalisant le premier long métrage officiel algérien. Le choix de la mère comme élément conducteur du récit ne pouvait manquer d'aboutir à une généralisation des significations du film aux dépens de sa spécificité nationale et de son efficience politique. Nous retombons sur la « mère éternelle » de toutes les guerres, dans ses craintes d'abord, puis son affolement et sa ténacité, son courage et enfin sa folie. La récupération éternitaire n'a pas manqué d'être pratiquée par la presse, s'extasiant sur l'universalité du propos de Hamina, son défaut de chauvinisme (et comme cela nous concerne tous, une maman est une maman, ces gens-là ne sont pas si loin de nous), presse satisfaite — et l'on comprend à gauche comme à droite à quelle idéologie cela répond — que tout sens politique s'avilisse en de telles tentatives. Devant le danger toujours plus grand de récupération de toutes les pratiques — cinématographiques et extra — par la sentimentalité et l'humanisme réconciliateur, nous réclamons des films autrement durs, méchants, impitoyables et spécifiques que celui-là. — J. N.

1 film argentin

Le Club du Vice. Film de Albert Dubois, avec Libertad Leblanc, Nector Zazarce, Francis Ferran.

1 film danois

Le Marquis Sadique. Film de Gabriel Axel, avec Gabriel Axel, Elsa Prawitz, Treben Kaos.
Les pilules-critiques consacrées à ce film ont toutes insisté sur l'idée la plus apparemment ingénieuse du scénario, à notre avis non la meilleure : un employé de bureau suédois, doté d'un double prénom français (Marcel, Daniel-Edouard... Rasmussen), d'un physique et d'une allure vaguement « marquis du XVIIIe » (barbiche, maintien hautain, regard noir et cruel, ample cape et jabot : on constate ici la réfutation absolue du principe de non-ressemblance au premier degré mis en œuvre par Straub dans « Chronik der Anna Magdalena Bach »), se fait passer pour un descendant du Marquis de Sade. Dès lors, tout ce que la ville compte de bourgeois pervers l'entoure de soins, dans l'espoir de relancer les « fameuses orgies ». Or, la véritable ingéniosité du film tient à ce que 1) la prise d'identité se fait tout à fait involontairement et **linguistiquement** par le pauvre Rasmussen. Un jour, en effet, triste de son état de pauvre employé, perclus de dettes, saisi par les huissiers, il décide de changer de nom A la préposée au service onomastique, il demande de lui en proposer un en accord avec son état d'âme. « Mélancolio » n'étant plus libre, il opte pour « sad », ce qui, précédé de M. DE., lui fait-on remarquer, risque d'entraîner de grandes confusions avec M(arquis) de Sade. Cela ne l'alerte guère, puisqu'il ne **connaît pas** la personne en question. C'est en cours de film qu'il s'initiera à ses théories, qui le choqueront beaucoup. 2) par conséquent, il sera toujours en-deçà des espoirs mis en lui par quelques femmes fantasmatiques. Les allusions, invitations, déclarations franches, tentatives de séduction, organisations de « parties » rencontrent une incompréhension et une indifférence absolues de la part de quelqu'un qui jamais n'aura moins mérité le titre de « roué ». Sans songer un instant à discuter la vision que se fait Gabriel Axel du sadisme (ici confondu à la pure obscénité : cf. la scène chez le libraire spécialisé qui se plaint de la mévente depuis la suppression de la censure, mettant sans le vouloir l'accent sur la dualité obligée Interdit / transgression), on peut voir le film comme un bon témoignage sur l'idée généralement admise qu'on se fait dudit sadisme (on s'en doute, pas la moindre préoccupation de pratique scripturale à l'horizon). Si l'on ajoute que la réalisation est académique, le récit ennuyeux et que les filles pratiquent le dés-

habillage et la danse lascive avec la conviction mécanique des strip-teaseuses de troisième ordre, on comprendra que le mince intérêt du film s'épuise dans la relation qu'on en fait, sauf en ce qui concerne la bizarre interprétation à la fois raide et fébrile, de Gabriel Axel lui-même. — J.N.

1 film hongrois

Csend ses Kialtas (Silence et Cri). Film de Miklos Jancso, avec Andras Kozak, Zoltan Latinovits, Jozsef Madaras, Mari Torocsik, Lazlo Szabo, Philippe Haudiquet. Voir critique dans notre prochain numéro.

A chacun de ses films, et à mesure que s'accroît à l'évidence leur caractère de mécanique terrifiante, s'amplifie la folie organisatrice de Jancso, et sa mainmise sur eux. Le semblant d'intérêt pour la mise en situation historique des « personnages », et pour le déroulement de leurs aventures, qu'on pouvait encore déceler dans « Mon chemin » ou dans « Les Sans-espoirs », s'efface ici, comme déjà dans « Rouges et Blancs », au profit d'une logique formelle absolue : les longs, amples et incessants mouvements de caméra sont la substance même de chaque plan, et ce sont eux (auxquels seuls Jancso, on le sait, accorde tous ses soins, passant des journées à les préparer et à en **déduire jeu**, positions et gestes des acteurs) qui définissent le film, tout le reste n'apparaissant plus dès lors que comme soumis à cette machine démesurée, dont la perfection extrêmement dominée fait du film une œuvre littéralement fascinante, devant laquelle le spectateur se trouve un peu dans la situation du poulet de « Lebenszeichen », hypnotisé par le tracé d'une ligne — cependant que persistent les personnages de Jancso (mais quelle en est alors l'importance ?) dans leur mise à nu (à tous les sens du terme, comme l'avait bien vu D. Noguez à propos de « Rouges et Blancs »). Resterait à discerner la nature même de cette fascination ; risquons une hypothèse, qu'il conviendrait d'approfondir : comme les descriptions d' « Arthur Gordon Pym », ces **trajets** de la caméra de Jancso ne seraient-ils pas, simplement, une métaphore du processus de l'écriture ? Dès lors, plutôt que de redire toute la richesse du « et » du titre (« silence » n'appartient pas plus aux bourreaux que « cri » aux victimes — mais de quels bourreaux et de quelles victimes, troublement complices, s'agit-il, d'ailleurs ?), reprenons à notre compte le lapsus que commit une publicité pour le film, le baptisant « Silence écrit ». — J.A.

1 film japonais

Robot 2000 Odyssée sous-marine. Film en couleur de Terence Ford, avec Peggy Neal, Frank Gruber, Steve Queens.

1 film suédois

Kvinnolck (J'ai envie). Film de J.W. Sarno, avec Gun Falck, Gunilla Ivansson, Heinz Hopf, Lars Lind.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Bernard Eisesnschitz, Jean Narboni, Sylvie Pierre, Jacques Rivette et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** demander la liste des numéros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

ne faites surtout pas comme lui...

achetez plutôt

GRANDS MUSÉES

La nouvelle publication d'art mensuelle tout en couleurs, chaque mois, chez tous les marchands de journaux.

90 toiles de maîtres pour **9,90** F

Chaque mois, chez vous, les plus belles toile d'un des plus grands musées du monde.



GRANDS MUSÉES est une publication d'intérêt permanent pour parfaire votre ture, pour posséder l'essentiel du patrimoine artistique de l'humanité, pour trouver chez vous l'émotion ressentie devant l'œuvre originale. Enfin vérit encyclopédie, GRANDS MUSÉES constitue pour tous un musée privé de con tation aisée, accompagné de textes clairs et de commentaires de qualité
ABONNEMENT : si vous le préférez, votre marchand de journaux vous abonr à des conditions avantageuses et vous recevrez chez vous sans frais supplém taires, chaque mois l'un de ces extraordinaires numéros. Pour conserver c précieuse collection, d'élégants étuis seront mis à votre disposition.

c'est une publication HACHETTE-FILIPACC

